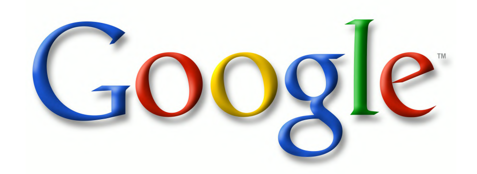
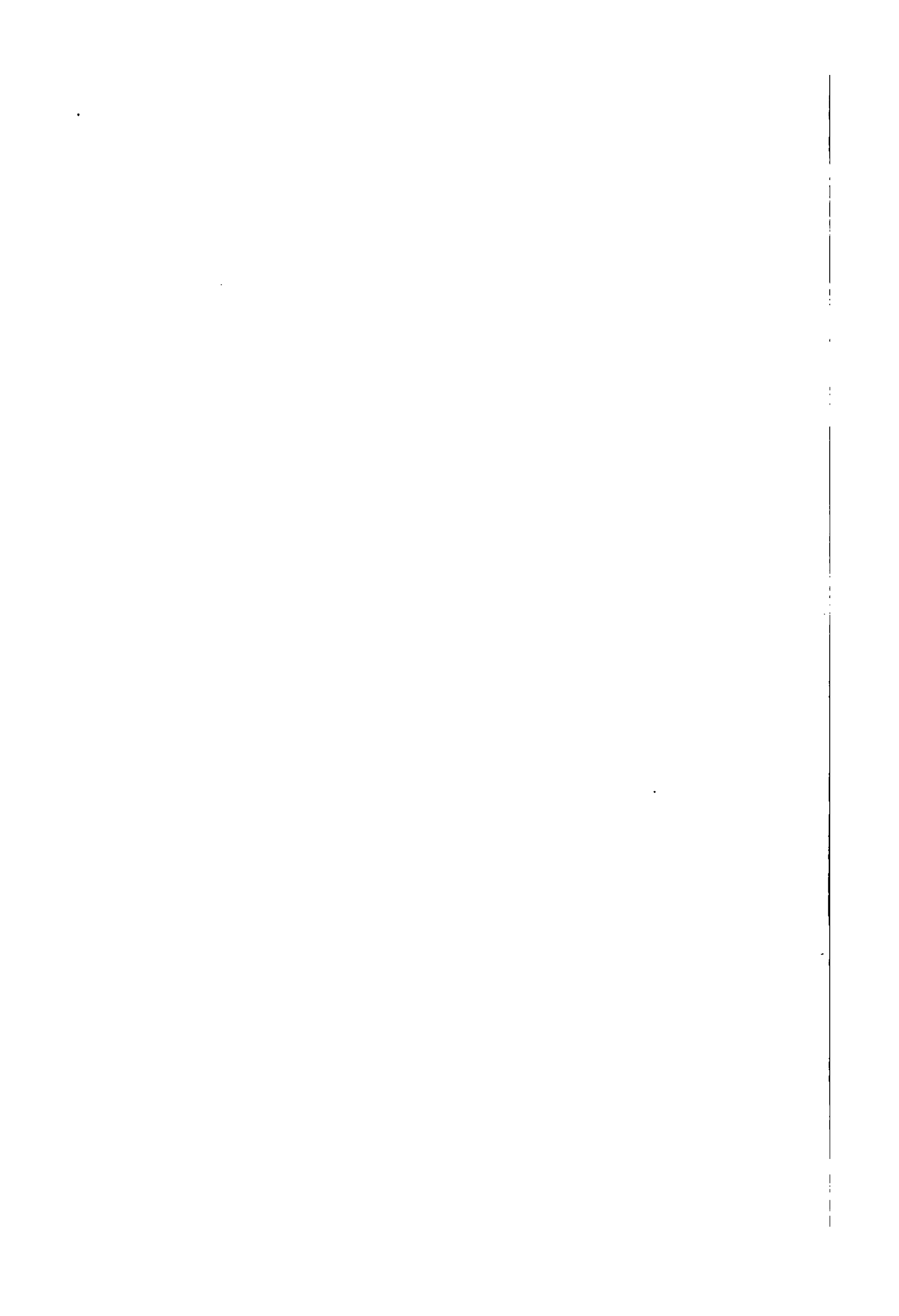





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA





Schiller als Komiker.

Vortrag,

gehalten in der Rose zu Jena

am 30. Januar 1861

von

Kuno Fischer.



Frankfurt a. M.
Verlag für Kunst und Wissenschaft.
1861.



Inhalts-Verzeichniß.

Mein heutiges Thema kann in seinem Ausdruck leicht ein Mißverständniß erregen, das ich auf der Stelle beseitigen will. Ich will hier mit dem Worte „Komiker“ Schiller nicht als Lustspieldichter bezeichnet haben, der Schiller nicht war, wenigstens nicht originell war. Denn die Lustspiele, die er in den letzten Jahren für die Bühne gearbeitet hat, waren nach fremden Mustern italienischer und französischer Dichter gebildet. Ich meine das Originell-Komische in Schiller, sein poetisches Vermögen zur komischen Behandlung überhaupt, gleichviel zunächst, in welcher Form sich dieses Vermögen äußert. Lustspiele, wie Shakespeare, Calderon, Goethe, hat Schiller keine gedichtet. Darum kann es auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, daß ich von Schiller als Komiker rede. Es ist auch richtig, daß uns von diesem

[illegible]hter vor Allem die ernste Natur einleuchtet, daß wir unter diesem ersten und vorherrschenden Eindruck weniger gestimmt sind, auf das leichte und heitere Spiel des Komischen in seinen Dichtungen zu achten.

Es wird in der Gegenwart über keinen Dichter mehr geschrieben als über Schiller; die Fluth der Schillerschriften steigt mit jedem Tage und ist, ich möchte sagen, eine Art Omnibusliteratur geworden. Aber das Komische in Schiller hat, so viel ich sehe, noch Keiner zum Gegenstand einer besondern Untersuchung gemacht. Hier ist in der Schillerliteratur eine leere Stelle, ein abgelegenes Plätzchen im Omnibus, um das sich die Leute nicht drängen, und das ich mir schon aus diesem Grunde gern aussuche.

Aber die Thatsache selbst, deren Erklärung ich hier versuchen will, hat mich um ihrer eigenen Bedeutung willen zum Nachdenken gereizt und mich oft und lebhaft in meinen dem Dichter gewidmeten Betrachtungen beschäftigt. Ein Dichter, dessen ganze Natur für die Tragödie angelegt ist, der diesem Berufe mit dem größten Ernste, mit immer steigenden Erfolgen nachgeht, eigentlich nie von der tragischen Bahn abweicht, und auf dieser Bahn nebenbei unauslöschliche Spuren einer großen komischen Kraft

ausprägt, nebenbei diese Kraft in den glücklichsten Wirkungen spielen läßt, in einer Reihe der lebensvollsten Gestalten offenbart, und zuletzt in den Ernst des Tragischen zurücknimmt, als ob sie verloren wäre: diese Erscheinung ist einzig in ihrer Art und verdient aus ihren innersten Gründen verstanden zu werden! Man kennt diesen Dichter bei weitem nicht in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, wenn man nicht weiß, welche Mitgift ihm die komische Muse geschenkt hat.*)

*) Es ist in der letzten Zeit viel von einem Originallustspiele Schiller's die Rede gewesen, das sich als Handschrift in einem Autographenschatze befindet. Der Reiz des Verborgenen hat die Vorstellungen von diesem Lustspiele sehr übertrieben, und man hat sich überreden wollen, daß hier eine neue, in den übrigen Dichtungen Schiller's unbekannte Kunst zu entdecken wäre. Indessen sind wir von der besten Seite her unterrichtet worden, was es mit dem sogenannten Lustspiele auf sich hat: es ist nichts weiter als ein artiger häuslicher Scherz, der in der Körner'schen Familie spielt und Körner selbst als Hauptperson aufführt, ein kleines dramatisches Porträt, das Schiller in gut gelaunter Stunde mit fröhlicher Hand entworfen. In ähnlicher Laune mag er eben damals die bekannte „Bittschrift eines niedergeschlagenen Trauerspieldichters an die Körner'sche Waschdeputation" geschrieben haben. Wir wissen von dem Lustspiele nichts Besseres zu sagen als die Heidelberger Correspondenz in der Allg. Ztg. vom 7. Januar 1860 (Beilage zu Nr. 17): „Auch in dieser flüchtigen, in einer guten Stunde schnell hingeschriebenen Skizze (von drei Fol.-Bogen) verläugnet sich das dramatische Talent des Dichters nicht. Körner,

im Begriff am Morgen sich rasiren zu lassen, um in die Sitzung des Consistoriums zu gehen, wird durch eine Reihe von Störungen, in die er sich, indem er sie abwehrt, doch immer auch verwickelt, so lange aufgehalten, daß bei steigender Spannung zuletzt die Stunde schlägt, wo die Sitzung zu Ende ist, die er nun nicht mehr besuchen kann. So wenig wir nun übrigens an den gedruckten Haus- und Schlafrockspoesieen Gefallen finden, die unsere heutigen Dichter uns nur allzu offenherzig zum Besten geben, und so wenig Schiller selbst, hierin enthaltsamer und vornehmer zugleich, während seines Erdenwallens den Druck jenes freundschaftlichen Scherzes gestattet haben würde, so liegt doch für uns nunmehr die Sache ganz anders. Nicht nur, daß Schiller auch im Schlafrock immer Schiller bleibt — seit er der Verklärte ist, an dessen hehrer Gestalt eine Welt gläubig und verehrend emporschaut, ist auch das Kleine von ihm uns werth und wichtig, ja es thut uns gerade wohl zu sehen, daß er doch auch ein Mensch war wie wir, im engen Kreis unter Angehörigen sich gemüthlich bewegte, an kleinen Scherzen und Neckereien seine Freude hatte wie ein anderer. Und in diesem Sinne, nicht als neue Offenbarung des Schiller'schen Genius, nicht als komisches Seitenstück seiner tragischen Schöpfungen, sondern als anspruchloser Beleg, „wie bequem gesellig den hohen Mann der gute Tag gezeigt," wird dieses Lustspiel, wenn es Hr. Künzel nun zum Druck bringt, gewiß in den weitesten Kreisen willkommen sein."

I.

Ich rücke die Thatsache, die wir aufklären wollen, in den Vordergrund und berühre, um sie zu bezeichnen, die Fülle von komischen Wirkungen, denen wir im Verlaufe der Schiller'schen Poesie begegnen. Sie erscheinen zuerst in den Räubern, zuletzt im Wallenstein: die satyrischen Aufwallungen Karl Moor's und die satyrischen Gedichte der Anthologie, der wilde Humor der Räuber, Spiegelberg und der Pater, der Mohr im Fiesko, der Musikus und der Hofmarschall in Kabale und Liebe; ein satyrisches Gelegenheitsgedicht in Bauerbach ausgenommen, verstummt auf eine Reihe von Jahren die komische Kraft; im Don Carlos, in der Geschichtsschreibung, in der Philosophie findet sie keine Gelegenheit sich zu äußern;

sie erwacht von Neuem in den Xenien; sie entfaltet sich endlich in der reichsten und glücklichsten Form in der Wallensteinischen Trilogie: die Soldateska des Lagers und der Kapuziner, das Gastmahl bei Terzky, Isolani und Tiefenbach, Deveroux und Macdonald! Unter diesen Figuren haben manche eine so hervorstechende Familienähnlichkeit, daß sie sich unwillkürlich vergleichen: das wilde Heer in den böhmischen Wäldern und das wilde Heer in Wallenstein's Lager, die Räuber und die Croaten, Spiegelberg und der Mohr im Fiesko, der Pater und der Kapuziner — eine Reihe der ausgeprägtesten Gestalten eines niederen Geschlechts, die mit den Räubern beginnt und mit den Mördern Wallenstein's endet!

Nach dem Wallenstein ist das komische Vermögen in den Originaldichtungen Schiller's so gut als verschwunden. Wir bemerken keine Spur davon in Maria Stuart, der Jungfrau von Orléans, der Braut von Messina, Wilhelm Tell. Nachdem Schiller die Jungfrau gedichtet, schreibt er seinem Freunde Körner von den poetischen Plänen, mit welchen er umgeht, er berührt die Malteser, die Braut, Warbeck und fährt so fort: „Außer einigen anderen noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch die Idee

zu einer Komödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf komische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf komische Charaktere ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen."

Unmöglich konnte nach dem Wallenstein die Kraft zum Komischen im Geiste Schiller's erloschen sein. Wenn er sie nicht mehr gebraucht hat, so muß er die Absicht gehabt haben, das Komische von seinen Dichtungen auszuschließen. Auch ist der künstlerische Beweggrund hier nicht schwer aufzufinden. Die Komödie selbst lag nicht in der Neigung seines Genies. Und die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen widersprach jetzt seinen Vorstellungen von der Reinheit der Kunst, von der Sonderung der poetischen Gattungen. Schon früher hatte er eben diese Vermischung an einem seiner Trauerspiele als „gothisch" bezeichnet. Sie erschien ihm jetzt als das vollkommene Gegentheil der antiken Kunst und diese als das Vorbild, dem er nachstrebte. „Ich habe große Lust," schreibt er in demselben Briefe, „mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen

Form zu versuchen.“ Aber diese einfache Tragödie nach streng griechischer Form verbietet die Vermischung mit dem Komischen. Hier besteht ein sehr bemerkenswerther Unterschied zwischen den alten und neueren Dichtern, zwischen Aeschylus, Sophokles, Euripides auf der einen Seite und Shakespeare, Calderon, Goethe auf der andern. Die Tragödie der Alten hat keinen Spielraum für komische Charaktere; sie hat in dem angehängten Satyrspiele das Komische in ihrem Gefolge, aber sie duldet es nicht in ihrer Mitte. Man lasse sich nicht überreden, daß etwa die Boten und Wächter, die in den griechischen Tragödien auftreten, bisweilen ins Komische hineinspielen; sie sind in der That die lächerlichen Figuren nicht, die in der neueren Zeit manche Erklärer und Uebersetzer in ihnen haben sehen oder aus ihnen haben machen wollen. Die Täuschung ist leicht zu erzeugen, aber sie entfremdet uns dem Sinn jener Figuren, dem Geist der Dichter, der ganzen Anschauungsweise der Griechen. Die Tragödie der Alten ist durchgängig ernst. Das Tragische und Komische werden neben einander geordnet, sie bilden verschiedenartige Dichtungen, im Satyrspiel folgt der tragischen Dichtung die komische

auf dem Fuße nach, aber nie werden beide in derselben Composition mit einander vermischt.

Schiller war entschlossen, sich in diesem Punkte ganz auf die Seite der Alten zu stellen. Das war keine blinde Nachahmung, sondern ein künstlerischer Grundsatz. Jetzt machte er sich die Scheidung des Tragischen und Komischen zur Pflicht, d. h. er entsagte dem Komischen. Vorher hatte er seiner dichterischen Natur volle Freiheit gelassen, und das Komische hatte sich mit dem Tragischen vermischt.

Das ist der Punkt, den ich erklären will. Ich will untersuchen: worin die Komik Schiller's besteht, wie sie zusammenhängt mit der tragischen Grundrichtung seines Geistes, aus welcher Gegend gleichsam seines Genies das komische Vermögen entspringt?

II.

Was ein tiefer Denker von der Wahrheit gesagt hat, daß sie zugleich sich selbst und ihr Gegentheil, den Irrthum, offenbare, ebendasselbe gilt von jeder emporstrebenden Empfindung, von jeder idealen Vorstellung: sie ist doppelseitig und, wenn ich so sagen darf, zweischneidig. Sie sagt, was sie ist, und damit zugleich, was sie nicht ist. Was in uns als prometheischer Funke die erhabene Vorstellung schafft, das erleuchtet außer uns als grelles Schlaglicht die entgegengesetzte, unserer Empfindungsweise widersprechende Welt. Jenes Feuer und dieses Schlaglicht sind ein und derselbe leuchtende Geist. Wenn mir etwas als groß, erhaben, gewaltig erscheint, so muß mir etwas Anderes als klein, niedrig, erbärmlich

vorkommen. Die zweite Erscheinung ist nur die Kehrseite der ersten. Es giebt in der Wissenschaft bekanntlich eine doppelte Beweisführung: entweder ich zeige die Wahrheit meines Satzes oder ich widerlege sein vollkommenes Gegentheil; entweder ich beweise den Sinn des ersten oder den Unsinn des andern. Der zweite Beweis ist sehr oft überzeugender, namentlich wirksamer als der erste. Mit einem Worte: das Erhabene und sein Gegentheil gehören zusammen wie das Hohe und Niedrige, von denen man das eine nicht vorstellen kann ohne das andere; sie verhalten sich wie entgegengesetzte Größen, von denen die eine in eben dem Maße steigt, als die andere fällt, und umgekehrt. Lassen wir nun die erhabene Vorstellung mit der stärksten Gewalt unser Gemüth einnehmen, mit der sichersten Klarheit in unserer Einbildungskraft leben, so muß auch die Erbärmlichkeit ihres Gegentheils in demselben Maße klar und völlig ausgemacht sein. Eine ausgemachte Erbärmlichkeit ist vollkommen nichtig. Und die siegreiche Sicherheit des eigenen Ideals läßt sich nicht wirksamer darthun, nicht vollständiger beweisen, als durch die Nichtigkeit ihres Gegentheils, als dadurch, daß wir das nichtige Ding, das uns den Weg sperrt,

in Staub unter unseren Füßen verwandeln. Diese poetische Vernichtung ist der Spott, die Satyre, die dem Gegner nicht mehr die Ehre anthut, ihn wichtig zu nehmen und ernsthaft zu bekämpfen, sondern ihn erscheinen läßt in einer solchen Kleinheit, die nicht mehr im Stande ist, im Ernst zu erbittern. Hier ist der Punkt, wo die erhabene und satyrische Stimmung genau zusammenhängen. Sie berühren sich nicht blos auf der Grenze, sondern durchdringen sich völlig, sie sind eines: die satyrische Stimmung ist der Ausdruck der erhabenen, deren negativer Ausdruck: sie ist das zur Vernichtung des Gegners aufgelegte poetische Selbstgefühl.

Es ist die Leidenschaft, die unser Selbstgefühl steigert und emportreibt. Jede Leidenschaft hat ihren Druck, ihren Widerstand, ihre Feinde, im Kampf mit denen sich ihre Kraft Bahn bricht, und es ist leicht zu begreifen, daß mit der Größe und Heftigkeit der Leidenschaft auch die widerstrebenden Mächte an Stärke und Umfang zunehmen. Dieser Kampf ist ernsthaft und in seinem vollen Ausbruch furchtbar.

Es kann hier nichts Anderes gewollt werden, als die Vernichtung des Gegners, die gänzliche Vernichtung, und wenn sich der leidenschaftlich gespannte Wille zu diesem Tigersprung rüstet, so macht er den Angriff auf Tod und Leben. Indessen ist ein menschliches Dasein noch lange nicht vernichtet, wenn man es blos getödtet hat; die Vorstellung davon bleibt, und in der Vorstellung liegt die Anerkennung und der ganze Werth des Lebens: ein Werth, den die tragische Vernichtung so wenig aufhebt, daß sie ihn vielmehr erhöht. Was man gründlich und ganz vernichten will, das muß man nicht in seinem Dasein, sondern in der Vorstellung der Menschen angreifen, man muß diese Vorstellung vernichten, d. h. man muß sie entwerthen, den Unwerth klar machen, die Erbärmlichkeit entblößen. Und dazu wird die Leidenschaft nicht etwa durch eine Betrachtung und Reflexion, sondern durch den Willen und Instinkt zur Vernichtung getrieben. Wenn sie ihr Ziel sicher fassen und vollkommen durchbohren will, so geht sie nicht dem Dasein, sondern der Vorstellung zu Leibe, sie wird satyrisch, und ändert damit nicht etwa ihre Richtung, mäßigt nicht etwa ihren Vernichtungstrieb, sie stumpft sich nicht ab, sondern sie schärft sich und zielt jetzt

mit dem sichersten Auge auf die verwundbarste Stelle. Es giebt eine komische Vernichtung, die mit der tragischen in einer Linie liegt, dieselbe Anlage und dasselbe Ziel hat und von jener nur in den Waffen sich unterscheidet. Es giebt eine Satyre, die aus der Leidenschaft entsteht, und die unwillkürlich der zur Vernichtung gespannte Wille ergreift.

Es liegt also in der Natur der menschlichen Leidenschaft, daß sie in der ernsthaften Absicht auf Vernichtung statt des Daseins die Vorstellung angreift und verkleinert, daß sie, dieses Ziel ins Auge gefaßt, sich unwillkürlich satyrisch stimmt, und was ihr beim ersten Anlauf erschienen war als der Kampf mit dem Drachen, erscheint ihr jetzt nur noch als das Spiel mit der Maus. Je vernichtender das Spiel und je spielender die Vernichtung ist, um so vollkommener und siegreicher ist offenbar der Erfolg, den in dieser Gemüthslage die Leidenschaft sucht, und zwar leidenschaftlich und gleichsam instinktmäßig sucht. Dieser Instinkt macht sie erfinderisch und witzig. In diesem Augenblick ist der Witz wie eine Eingebung,

wie Etwas, worauf man sich nicht besinnt, sondern was man findet; er ist in diesem Augenblick weniger Absicht als Bedürfniß. Das Bedürfniß steht der Natur näher als die Absicht, die von der Ueberlegung gemacht wird. Wenn man des Witzes bedarf als eines Mittels, als einer Waffe gleichsam zur Selbsterhaltung, so erwachen wie von selbst die vulkanischen, erfinderischen Geister der Menschennatur und schmieden das Eisen, so lange es warm ist. Mirabeau war nie witziger, als wenn ihn der Zorn in Flammen setzte, dann sprühte er von Satyre.

Die spielende Vernichtung der Satyre ist die gründlichste: sie ist darum für die Leidenschaft die größte Befriedigung, also auch die größte Befreiung. Daher wirkt in der leidenschaftlichen Wallung der Witz so wohlthuend für Den, der ihn macht; er ist wie die Kühlung in der Hitze. Ein solcher witziger Ausfall ist nicht Scherz, so wenig die Kühlung schon Erheiterung ist. Man darf die leidenschaftlichen und scherzenden Witze oder, um den Ausdruck Schiller's zu brauchen, die pathetische und scherzhafte Satyre unterscheiden. Doch würde ich diesen Unterschied nicht gleich setzen dem des Tragischen und Komischen. Beide Arten der Satyre, verschieden in ihrem Ursprung,

sind in ihrer Wirkung komisch. Beide komödiren, d.h. sie machen das Object, das sie treffen, lächerlich. Wo eine in der That mächtige Leidenschaft auf eine Nichtigkeit stößt, die ihr mit wichtigthuender Miene in den Weg tritt, da wird die Leidenschaft nicht zur geballten Faust, sondern zur beißenden Satyre. Shakespeare verstand es vortrefflich, auch die ernsthafteste Leidenschaft sich gelegentlich durch den Witz und die Satyre entladen zu lassen. Ich wüßte kaum eine so cholerische, vom Humor entfernte, von Leidenschaft glühende Natur als Heinrich Percy, den Heißsporn. Es giebt keinen größeren Contrast als diese Heldennatur, deren Element die Schlacht ist, die des Kampfes bedarf, um zu leben und sich zu fühlen, und ihr gegenüber jenes feine Herrchen vom Hofe, dem nach der Schlacht der tapfere Percy die Frucht seines Sieges, die Gefangenen, ausliefern soll. Wie Percy diese Scene dem Könige schildert, verwandelt sich seine ganze Phantasie in Spott und Satyre:

Mein Fürst, ich schlug nicht die Gefangnen ab.
Doch ich erinn're mich, nach dem Gefecht,
Als ich von Wuth und Anstrengung erhitzt,
Matt, athemlos, mich lehnte auf mein Schwert,
Kam ein gewisser Herr, nett, schön geputzt,
Frisch wie ein Bräutigam; sein gestutztes Kinn

Sah Stoppelfeldern nach der Ernte gleich.
Er war bebalsamt wie ein Modekrämer,
Und zwischen seinem Daum und Finger hielt er
Ein Bisambüchschen, das er ein um's and're
Der Nase reichte und hinweg dann zog,
Die, zornig d'rüber, wenn sich's wieder nahte,
In's Schnauben kam; stets lächelt' er und schwatzte,
Und wie das Kriegsvolk Todte trug vorbei,
Nannt' er sie ungezogene, grobe Buben,
Daß sie 'ne liederliche, garst'ge Leiche
Zwischen den Wind und seinen Adel trügen.
Mit vielen Feiertags- und Fräuleinsworten
Befragt' er mich und fordert' unter anderm
Für Eure Majestät die Kriegsgefangenen.
Ich, den die kalt gewordenen Wunden schmerzten,
Nun so geneckt von einem Papagei,
In dem Verdruß und in der Ungeduld
Antwortete so hin, ich weiß nicht was:
Er sollte oder nicht, — mich macht' es toll,
Daß er so blank aussah und roch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwatzt' und Wunden (bessr' es Gott!),
Und sagte mir, für inn're Schäden käme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei;
Und großer Jammer sei es, ja fürwahr,
Daß man den bübischen Salpeter grabe
Aus unsr'er guten Mutter Erde Schooß,
Der manchen wackern, wohlgewachs'nen Kerl
Auf solche feige Art schon umgebracht,
Und wären nicht die häßlichen Kanonen,
So wär' er selber ein Soldat geworden. —

Diese ganze Schilderung ist durchaus satyrisch, sie ist in ihrer Wirkung rein komisch. Doch ist diese Satyre in keiner Weise scherzhaft; sie ist von einer Leidenschaft inspirirt, mit dem es dem Percy der höchste Ernst ist. Es ist Percy's eigenthümliches Heldenpathos, aus dem jene satyrische Schilderung entspringt; es ist der leidenschaftlichste Zorn, der heftigste Widerwille, der sich unwillkürlich in Satyre umsetzt und aus dem Object, das er angreift, eine lächerliche Figur macht. So erhalten wir eine komische Wirkung und finden deren hervorbringende Ursache in einem Heldenpathos, das für sich mit dem Komischen nichts gemein hat, das weder komisch ist, noch sein will.

Also im Pathos, auch in dem ernsthaftesten, entdeckt sich eine natürliche Quelle des Komischen.

III.

In unserm jugendlichen Schiller war etwas von einem poetischen Heißsporn. Seine erhabene Vorstellungsweise, sein leidenschaftlich gehobenes Selbstgefühl entbinden unwillkürlich die satyrische Kraft. Es ist zunächst die leidenschaftliche Satyre, die nicht scherzt, sondern zürnt, die das Object ihres Zorns bis zur wesenlosen Nichtigkeit entblößt und spottend vernichtet. Die Phantasie des emporstrebenden Dichters lebt in den Idealen Rousseau's, in den Helden Plutarch's, in der Anschauung von Kraftnaturen, gegen die das Zeitalter der Perrücke und des Zopfs so jämmerlich absticht. Das Gefühl dieses Kontrastes, diesen Zorn gegen das schlappe Jahrhundert hat Schiller dem Helden seiner ersten dramatischen Dich-

tung in die Seele gelegt. In jedem Worte, womit Karl Moor seinem Zorne Luft macht, verwandelt sich sein Pathos in eine Satyre gegen das Zeitalter, das ihm nicht ohnmächtig und nichtig genug erscheinen kann. „Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man jetzt die Flamme von Bärlappenmehl — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun, wie die Ratten auf der Keule des Herkules! — Ein französischer Abbé docirt, Alexander sei ein Hasenfuß gewesen, ein schwindsüchtiger Professor hält sich bei jedem Worte ein Fläschchen Salmiakgeist unter die Nase und liest ein Collegium über die Kraft. Kerls, die in Ohnmacht fallen, wenn sie einen Buben gemacht haben, kritteln über die Taktik des Hannibal — feuchtohrige Buben fischen Phrases aus der Schlacht bei Cannä und greinen über die Siege des Scipio, die sie exponiren müssen."

Immer von Neuem wird der Contrast der Heroenwelt mit der Jetztzeit aufgenommen, von immer neuen Seiten so grell als möglich beleuchtet, in einen schlagenden Gegensatz verwandelt und zugeschärft bis zur Spitze eines Epigramms, dem nur das Versmaß fehlt, um die bitterste Xenie gegen das Zeitalter zu werden.

In der Phantasie Schiller's spielt die Ohnmacht seines dünkelhaften Zeitalters eine ähnliche Rolle, als in der Phantasie Percy's jener „Modekrämer" auf dem Schlachtfelde. Auch hier, in der satyrischen Aufwallung des Schillerschen Helden, liegt das Komische in der Wirkung, nicht in der Ursache. Die komische Wirkung ist weniger Zweck als Mittel; die Phantasie Schiller's hat ihrer ganzen Anlage nach weniger den Hang als die Kraft zur Satyre, im günstigen Unterschiede von Solchen, bei denen der Hang zum Spott größer ist als die Kraft. Was man vollkommen vernichten will in der Vorstellung der Menschen, das muß man lächerlich machen. Um etwas lächerlich erscheinen zu lassen, muß man vor allem seine Schwächen, das ganze erbärmliche Wesen mit der größten Deutlichkeit ans Licht bringen. Dazu gehört eine sehr intensive Beleuchtung. Diese Beleuchtung kann sehr verschiedener Art sein: Der lachende Sonnenschein und der grelle Blitz! Und so verschieden ist die Ursache zu einer komischen Wirkung: in dem ersten Fall der heitere Himmel, in dem andern das grollende Gewitter. Und bei Schiller finden wir zunächst diese zweite Art des Komischen als eine Eigenthümlichkeit seiner poetischen Natur. Wir finden seine Phantasie

so gestimmt, daß sie das Bedürfniß haben muß, sich satyrisch zu entladen. Sie macht ihre komische Wirkung durch den grell erleuchtenden Blitz, den sie schleudert. Es ist das ihm eigenthümliche Pathos, das in Schiller die erste Quelle des Komischen bildet.

Daß dieses Pathos zu seiner vollen Geltung der Satyre bedurfte, hat Schiller selbst gefühlt und in einem seiner frühesten Gedichte, dem vorletzten der Anthologie, in komisch-bildlicher Weise ausgesprochen. Das Gedicht heißt: „Der Satyr und meine Muse". Er läßt einen Satyr um seine Muse werben, die zwar den Satyr verschmäht, aber sich bewegen läßt, mit einem Kuß seine Geißel zu gewinnen.

Die Muse saß und spielte
In ihrer Grotte drin;
Sah grämlich aus und schielte
Auf Herrn Adonis Bocksfuß hin.

Dich garstigen Pedanten!
Wer dich auch küssen soll!
Spielst du nicht den Galanten,
Wie Meister Midas den Apoll?

Sprich, alter Hörnerträger!
Was ist scharmant an dir?
Schwarz bist du wie ein Neger,
Rauch bist du wie ein Zottenthier.

Mich liebt ein junger Sänger,
Fern im Teutonenland.
An ihn, den Saitenschwinger,
Knüpft mich ein ewig Liebesband.

Sie sprach's und husch! und wischet
Dem Räuber aus, er nach,
Von Amor'n angefrischet,
Und haschte sie und plärrt' und sprach:

Halt an, halt an, du Spröde!
Halt an und höre mich!
Dein Dichterchen, ich wette,
Bedenkt sich noch gar säuberlich.

Schau dieses hübsche Dingel,
Zu melden ohne Ruhm,
Auf manchem breiten Bengel
Flog weidlich frisch das Dingel 'rum.

Das pfeffert sein Geschwätze
Und würzet seine Lehr',
Und macht dir derbe Sätze
Auf Kapp' und Steckengäulen her.

Das beste Lied gewinnet
Durch dieser Geißel Wuth
Was von der Geißel rinnet,
Ist doch nichts mehr als — Narrenblut.

Die Geißel soll er haben,
Giebst du mir einen Schmatz,
Und du kannst weiter traben,
Mamsell, zu deinem deutschen Schatz.

Die Muse, schlau besonnen,
Ging den Vertrag bald ein —
Der Satyr ist entronnen,
Die Geißel ist nun mein!

Und soll auch hier nicht feiern,
Das glaubt mir keck!
Die Küsse seiner Theuren
Schenkt man doch in den Tag nicht weg.

Sie werden Flammen sprühen,
Doch Narren zünden nie!
Vor Würden soll die fromme Muse knieen,
Doch Würdenschänder geißelt sie.

Das also ist die Moral von der Fabel: Schiller's poetischer Genius war kein Satyr, aber seine Muse hat den Satyr geküßt, und unter ihren Gaben war die Geißel!

Das Bedürfniß der Satyre bildet in Schiller die erste Anlage zum Komischen. Von hier aus läßt sich leicht eine ganze Provinz des Komischen übersehen, die Schiller beherrscht; sie ist nicht die einzige, die sein poetisches Vermögen umfaßt. Wo dem Großen, Kraftvollen, Idealen gegenüber sich das Kleine, Ohnmächtige, Erbärmliche feindselig regt, da liegt, ich möchte sagen, der ungleichnamige Pol, der den elek-

trischen Funken aus dem Geiste unseres Dichters unwiderstehlich anzieht. Wenn sich die Richtigkeiten der Welt in bescheidenem Dunkel halten, so sind sie sicher. Sobald aber diese Richtigkeiten sich aufspreizen und großthun und hervorragen wollen, werden sie die natürlichen Blitzableiter der satyrischen Kraft. Man hat oft das Tragische mit dem Komischen verglichen, um durch den Gegensatz die eigenthümliche Natur jedes von beiden klarer zu begreifen. Wenn ich die tragische Macht in der Form des Schicksals mit der komischen Macht in der Form der Satyre vergleichen darf, so bemerke ich innerhalb des Gegensatzes eine bedeutsame Aehnlichkeit. Beide schleudern ihre Blitze auf hervorspringende Objecte; der tragische Blitz trifft die hervorspringende Größe, der komische die hervorspringende Richtigkeit. Die hervorspringende Größe ist ein Object für den Neid, wie die Alten gesagt haben; die hervorspringende Richtigkeit, die aufgeblasene Schwäche, die wichtig thuende und gespreizte Thorheit ist ein Object entweder für den Zorn oder für den Humor. Und wie der Blitz, schnell und schlagend, will die Satyre sein: kurz und treffend, ich meine die Satyre, der es um die stärkste Wirkung zu thun ist. Die Geschwindigkeit

steigert die Wirkung. Die wirksamste Satyre ist die kürzeste, sie blitzt mit dem Wort, mit der schlagenden Wendung, sie ist Schlagwort, Pointe, die im kürzesten Wege erreicht und blitzartig getroffen wird. In dieser Form wird die Satyre zum Epigramm. Und gerade für Schillers satyrisches Vermögen ist die epigrammatische Form der naturgemäßeste Ausdruck. Selbst in der ungebundenen Rede sucht sein satyrischer Trieb die epigrammatische Kürze, den schlagenden und grellen Contrast, und findet in der überraschenden, plötzlichen, blitzartig-aufleuchtenden Wendung solcher Contraste seinen vollen, befriedigten Ausdruck.

Ueberhaupt ist, abgesehen von dem satyrischen Bedürfniß, die Form des Gegensatzes, der scharfen Antithese, der Schreibart Schillers in ungesuchter Weise eigenthümlich. Sie ist der natürliche Ausdruck seiner Art zu empfinden und zu denken, die sich gerade in der Entgegensetzung der Vorstellungen am klarsten entwickelt. Er dachte in Gegensätzen, er schrieb antithetisch, nicht blos in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, auch in der dramatischen Rede. Er bedurfte der Contraste, um seine Vorstellungen in feste Umrisse zu fassen, zu unterscheiden, zu verdeutlichen

und in das Licht zu setzen, in dem er sie sehen wollte; er besaß die seltene Meisterschaft, die Contraste, wie er sie eben nöthig hatte, mit einem kühnen Wurf der Phantasie zu treffen und unmittelbar auf die Phantasie wirken zu lassen. Sein Verstand brauchte die energische Logik der Gegensätze. Damit hängt auch Schillers philosophische Geistesrichtung genau zusammen. Die deutlichste Einsicht in die Gegensätze der Welt mußte diesen Geist nothwendig anziehen, sie war zugleich für seine Phantasie ein wirksames und willkommenes Werkzeug. Darum paßte ihm nach seiner ganzen Geistesart die kritische Philosophie, die alle Gegensätze der menschlichen Natur so genau ausgemessen und bis in ihre Tiefen beleuchtet hatte. Man sollte diesen Punkt nicht übersehen, wenn man Schiller mit Kant vergleicht. Die Verwandtschaft mit dem kritischen Philosophen beschränkt sich nicht blos auf ihre Uebereinstimmung in den Lehrbegriffen der Moral und Aesthetik. Indessen ich habe jetzt nicht die Absicht, den Stil und die Schreibart Schillers zu untersuchen, sonst würde ich meine Bemerkung mit einer ganzen Sammlung von Beispielen unterstützen.

Mit diesem Vermögen, die Contraste leicht und sicher zu treffen, ungemein lebendig und anschaulich auszudrücken, erscheint Schiller, wie außer Lessing kaum ein zweiter unserer Dichter, logisch und ästhetisch vollkommen ausgerüstet für die Form der epigrammatischen Satyre. Als Göthe bei Gelegenheit der Horen auf den Einfall kam, einige Streiflichter auf die unterhalb gelegene dünkelhafte Literatur des Zeitalters fallen zu lassen, fand er bei dem Freunde in Jena den lebhaftesten Anklang und die fruchtbarste Unterstützung. Die beiden Dichter vereinigten sich auf gemeinschaftliche Kosten zu dem Gastgebot der Xenien, um die ganze gebrechliche und bettelstolze Literatur ihrer Zeit freigebig zu bewirthen. Es war ein Kampf der neuen Götter gegen die alten. Nur daß die alten in diesem Falle nicht Titanen waren, sondern Pygmäen, die olympische Kraft war bei den neuen: darum war der Kampf nicht tragisch, sondern komisch; es war eigentlich kein Kampf, sondern ein Gericht. Und das Gefühl dieser Ueberlegenheit stimmte selbst die ernsthaft angelegte Satyre heiter und ausgelassen. Der treffende und rücksichtslose Spott wechselte mit dem derben Spaß und der gutmüthigen Neckerei.

Schon fünfzehn Jahre vor den Xenien hatte sich Schillers epigrammatisches Talent in einigen Gedichten der Anthologie hervorgethan. So war „Die Grabschrift eines gewissen Physiognomen" ein guter Treffer gegen die bekannte Lehre Lavaters, die sich das Ansehen einer unfehlbaren Wissenschaft und zugleich überall Blößen gab:

Weß Geistes Kind im Kopf gesessen,
Konnt' er auf jeder Nase lesen.
Und doch, daß er es nicht gewesen,
Den Gott zu diesem Werk erlesen,
Konnt' er nicht auf der seinen lesen!

Der Xenienplan war für Schiller eine willkommene und unvergleichliche Gelegenheit, seine satyrische Kraft im größten Umfange und auf die wirksamste Weise spielen zu lassen, gerichtet auf lauter Ziele, die ihm bequem in der Schußlinie lagen. Von Seiten der nichtigen und aufgespreizten Literatur war die Züchtigung verdient, und die großen Poeten, die den lästigen Schwarm lange genug hatten gewähren lassen, empfanden für einen Augenblick jene Züchtigung als ein Bedürfniß. Schiller trat wie Odysseus unter die Freier, er fühlte die Kraft des Bogens in seiner Hand, seine Pfeile waren die Epigramme. Dieses homerische Bild lag ihm so nahe, daß er es als ein

gruppirendes Motiv in die Xenien selbst einführen wollte. Hier mußte in der kürzesten Zeit gezielt und getroffen werden. Dafür war das Monodistichon die geschickteste Form. Im Hexameter wird der Bogen gespannt, im Pentameter fliegt der Pfeil ab und durchbohrt sein Ziel in der Mitte. Die Bilder, unter denen Schiller den Xenienkampf vorführt, bezeichnen in sprechender Weise das Selbstgefühl, aus dem seine Satyre entspringt: es ist der Held gegen die Heerde, Odysseus gegen die Freier, Simson gegen die Philister! So ruft er den Xenien zu:

> Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,
> Und verderbet der Herr'n reife papier'ne Saat!

Ich will einige Beispiele anführen als anschauliche Beweise für Schillers epigrammatisch-komödirende Kraft. Damals wie heute war es eine verbreitete und namentlich wichtig thuende Vorstellungsweise, die Gottheit zu preisen um der vielen brauchbaren Dinge willen, die sie für den Menschen geschaffen. Und doch ist das eben so thöricht, als wenn man sie tadeln wollte wegen der den Menschen schädlichen oder widerwärtigen Dinge. Es galt für Weisheit, aus dem Nutzen der Natur die Absichten Gottes zu

erklären. Und doch sind die kleinen menschlichen Zwecke kein Maßstab für die großen Absichten der Schöpfung. Wenn sich eine solche Messung für besondere Weisheit oder Frömmigkeit ausgiebt, so ist sie lächerlich. Gegen diesen großthuenden Unverstand richtet Schiller ein Epigramm, das den Contrast zwischen dem göttlichen Zweck und dem menschlichen Nutzen augenfällig macht:

Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der gnädig,
Als er den Korkbaum schuf, gleich auch den Stöpsel erfand!

Der Contrast zwischen dem großen Denker und der schülerhaften Heerde, die seinen Buchstaben schleppen und seinen Geist nicht begreifen, zwischen Kant und seinen Auslegern:

Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung setzt!
Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.

Der Contrast zwischen der Wissenschaft und dem Brodgelehrten:

Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Andern
Eine melkende Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Der scherzhafte Contrast zwischen Flüssen und Menschen bei Gelegenheit der Karlsbader Quellen:

Seltsames Land! Hier haben die Flüsse Geschmack und die Quellen,
Bei den Bewohnern allein hab' ich noch keinen gespürt.

Oder im andern Fall die auffallende Aehnlichkeit zwischen Flüssen und Menschen, die Vergleichung der Pleiße mit der Leipziger Literatur:

Flach ist mein Ufer und seicht mein Bächlein, es schöpften zu durstig
Meine Poeten mich, meine Prosaiker aus.

Die bildende Kunst hat ihre Grenzen, die sie nicht überschreiten darf, ohne ihrer Natur untreu zu werden. Lessing hatte diese Grenzen in seinem Laocoon untersucht und gezeigt, wie wenig die bildliche Form auf einen Inhalt paßt, den nur der Dichter oder Philosoph darzustellen vermag. Schiller macht aus dieser Lehre ein treffendes Epigramm gegen den Maler Karstens, der in seinen allegorischen Bildern von Raum und Zeit sogar die Kritik der reinen Vernunft illustrirt hatte:

Raum und Zeit hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Einige von der Aufklärerei des vorigen Jahrhunderts haben nie begreifen können, daß es eine

Gegend giebt über dem gewöhnlichen Menschenverstande, sie haben die Bewohner dieser oberen Gegend, auf deren Höhe Goethe und Schiller lebten, niemals verstanden, aber beurtheilt und, so weit ihre Kraft reichte, verspottet. Ein Typus dieser Art war Nicolai. Ihm schien die Weltbildung ausgemacht zu sein, wenn er seine Meinung, auch die platteste, über Alles sagte, bei jeder Gelegenheit, und nicht aufhörte, sie zu wiederholen. Ueber eine Reise in Deutschland und der Schweiz, die er in einem Jahre gemacht, schrieb er in vierzehn Jahren ein Werk von zwölf Bänden. Diesen „wichtigen“ Mann schildert vollkommen das Epigramm:

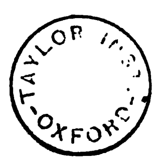
Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie;
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt — und geht ab.

IV.

Ich verlasse die Xenien und folge dem Dichter auf das ihm eigenthümliche Gebiet der dramatischen Kunst. Die dramatische Darstellungsart war ihm von Natur die nächste, sie gehörte zu den Charakterzügen seines Stils und machte sich unwillkürlich auch außerhalb der dramatischen Composition in der erzählenden Form geltend; es ist sehr bezeichnend, daß Schiller seine Räuber mit der Erklärung einführte, er habe nichts anderes gewollt, als eine Geschichte mit Hilfe der „dramatischen Methode" darstellen. Hatte er doch selbst die Xenien, so weit es überhaupt in diesem Gebiete möglich war, stellenweise dramatisch belebt und und gleichsam in Scene gesetzt, wie den Thierkreis, und vor Allem nach dem Vorbilde der homerischen Dich-

tung die Todtenbeschwörung in der Unterwelt, die eine Gruppe der glücklichsten Epigramme ausmacht.

Wie wird sich nun die satyrische Kraft unseres Dichters auf dem dramatischen Gebiete bewähren, wie in die dramatische Form eingehen? Entweder als das Pathos, aus dem die Satyre entspringt, oder als das Object, das die Satyre vernichtet. Im ersten Falle, wenn der Dichter seine pathetisch erregte Satyre durch einen dramatischen Charakter auslässt, entsteht eine Figur wie Karl Moor. Wenn er dagegen das Object seiner Satyre dramatisch belebt, so wird er eine Figur machen, die sich selbst in ihrer ganzen Nichtigkeit darstellt, diese Nichtigkeit in allen bemerkenswerthen und sprechenden Zügen ausführt und so stark aufträgt, daß sie auch dem blödesten Auge einleuchtet. So ensteht die lächerliche Figur, der karrikirte Charakter. Ist das nichtige Wesen unschädlich und harmlos, so wird es der Dichter heiter gewähren und die lächerliche Figur ins Possirliche spielen lassen. Vereinigt sich dagegen mit dem Nichtigen zugleich das Schlechte, so mischt sich die Satyre des Dichters mit der Verachtung, und die lächerliche Figur, die aus dieser Stimmung hervorgeht, wird die personificirte Erbärmlichkeit. Ein



Beispiel dieser karrikirenden Komik ist in Kabale und Liebe der Hofmarschall Kalb. Hier hat der Dichter geflissentlich an dem Object seiner Satyre keinen Zug übrig gelassen, der einen Rest von eigener und echter Menschlichkeit enthielte, er zeichnet das verkörperte Gegentheil von jeder Art ursprünglicher Kraft und origineller Empfindung: ein armseliges Machwerk, das eintägige Geschöpf der Hofgunst, nichts als eine fürstliche Drahtpuppe, verstandesschwach, gewissenlos, geckenhaft, furchtsam. Die Züge sind so stark aufgetragen, daß überall die Karrikatur hervorspringt. Das erste Zeichen, das der Dichter von ihm ausgehen läßt als Signal seines Daseins, ist der Bisamgeruch, um uns gleichsam naturgeschichtlich über die Figur zu orientiren. Ein einziges Pathos lebt in diesem nichtigen Wesen, und von hier aus macht die Figur ihre rein komische Wirkung, ich meine die superlativen Vorstellungen, in denen das Selbstgefühl Kalbs gipfelt: daß er der Erste war im Antichambre, daß der Herzog beim Lever zwanzig und eine halbe Minute mit ihm gesprochen, daß Seine Durchlaucht heute einen Merde d'Oye Biber anhaben! In dieser Seele ist nur ein unsterblicher Kummer: daß auf dem Hofball vor einundzwanzig

Jahren von Bock das vornehme Strumpfband, das Kalb zuerst erblickt, zuerst ergriffen und ihm gleichsam vor der Nase weggeschnappt hat. Damals ist er um die größte Entdeckung seines Lebens betrogen worden, auf die er stolzer gewesen wäre, als Newton auf die Gravitation. Er läßt sich zu der nichtswürdigen Kabale gegen den Sohn des Präsidenten brauchen, aber er hat nicht das Fünkchen Muth, den stürmischen Liebhaber auszuhalten. Die Scene zwischen Heißsporn-Ferdinand und dem balsamduftenden Kalb war ganz dazu angethan, den satyrischen Appetit des Dichters zu sättigen. Die Leidenschaft Ferdinands hatte es auf die Pistole abgesehen, aber der Gegner ist für diesen tragischen Ausbruch zu erbärmlich; so entladet sich die Leidenschaft im Witz, in der furchtbaren Satyre: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! Dasteht, dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpf! Als wenn ihn ein Buchdrucker von Tübingen dem Allmächtigen nachgedruckt hätte! Schade nur, ewig Schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert! Diese einzige Unze hätte dem Pavian noch vollends zum Menschen geholfen, da sie jetzt nur einen Bruchtheil von Vernunft macht!“ Und was erwidert der Marschall auf diese

Ladung? Der Witz kühlt die Leidenschaft, indem er sie ausläßt. Wer den Gegner durch Spott vernichten kann, der thut ihm nichts weiter. Kalb fühlt das Gewitter im Abzuge und athmet auf: „Gott sei ewig Dank, er wird witzig!“ Er empfindet den Witz, der ihn beschimpft, als eine Wohlthat. In dieser Wendung ist etwas von der Logik jenes Schulknaben, dem bei einem schlechten Streich der Lehrer die Wahl ließ zwischen der Ohrfeige und der stillen Verachtung, und der bei weitem die stille Verachtung vorzog. Warum sollte ein Mann wie Kalb der Lebensgefahr nicht die laute Verachtung vorziehen?

V.

Bis hierher ist die Erklärung einfach und selbstverständlich. Wir sehen, wie aus Schillers eigenthümlichem Pathos die Satyre entspringt. Wenn diese Satyre sich dramatisch äußert, so setzt sie entweder sich selbst oder ihren Gegenstand in Scene: entweder sie macht einen Heißsporn wie Karl Moor zu ihrem Organ, oder ihr Object zu einer Karrikatur wie Kalb. In beiden Fällen liegt die Ursache zu der komischen Wirkung in der Stimmung und der Natur des Dichters.

Aber ich weiß eine Reihe dramatischer Figuren, die ins Komische gezeichnet sind, die ihre komische Wirkung aufs glücklichste erreichen, und diese Wirkung lediglich durch ihre eigene, von dem Dichter unab-

hängige Natur machen: eine Reihe der lebensvollsten, ausgeprägtesten Figuren! Sie leben alle, so verschieden sie sind, in einer ganz anderen Atmosphäre als der Dichter. Aus seiner Empfindungsweise konnte Schiller sie nicht bilden. Diese Figuren sind in sich vollkommen abgerundet, sie zehren nicht von dem Dichter, sondern leben aus eigenen Mitteln, sie erscheinen, wie kaum einer der Schillerschen Helden, abgelöst von dem Geiste ihres Urhebers, unabhängig von des Dichters eigener Gemüthsart. Was konnte auch dieser Dichter gemein haben mit Leuten wie Spiegelberg und der Mohr im Fiesko, der Pater und der Kapuziner, der Wachtmeister und der Jäger, Isolani und Tiefenbach, Deveroux und Macdonald? Und doch wie lebt Alles an diesen Figuren! Nirgends eine Spur von mühsamer Erfindung, als ob es dem Dichter schwer gefallen wäre, diese ihm fremdartigen Geschöpfe zu bilden; nichts vielmehr scheint ihm weniger Mühe gekostet zu haben, als diese leichtgeborenen Kinder seiner Phantasie, bei denen sein Gemüth weder mit Sympathie noch Antipathie im Spiel war. Hier war seine erfinderische Einbildungskraft am freiesten. Und man sieht es diesen Figuren an, sie sind geschaffen mit der Lust einer unbefangenen, zwanglosen,

sich selbst überlassenen Phantasie, sie sind nicht pathologisch, sondern rein ästhetisch aus dem Dichter hervorgegangen, und eben darum sind sie so selbstgeartet und so lebendig.

Man hat dem Dichter das Vermögen einer rein objectiven Darstellung bestreiten und daraus überhaupt ein Bedenken machen wollen gegen seine dramatische Kunst. Dieses Bedenken zu entkräften, genügt schon die Hinweisung auf jene komischen Charaktere. Sie sind im genauesten Verstande objectiv, ihre komische Wirkung läßt der Dichter lediglich aus ihrer eigenen Natur entspringen: ich nenne sie darum naiv-komisch. Und meine Frage heißt: Wo in Schillers poetischer Natur entdeckt sich das Vermögen zu diesen Schöpfungen? Ich befinde mich hier in dem Geiste unseres Dichters gerade auf dem entgegengesetzten Gebiete als damals, wo ich eine Reihe seiner Poesieen unter dem Namen von „Selbstbekenntnissen" darstellen durfte.

Lassen Sie mich einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken, die ich, so viel es geht, abkürzen werde. Sie enthalten den Schlüssel zur Lösung

meiner Aufgabe. Jede eigene, in ihrer Art unabhängige Natur hat auch ihr Selbstgefühl von eigenartigem Gepräge. Das menschliche Selbstgefühl ist der Steigerung fähig, es hat verschiedene Grade, auch einen höchsten, einen Superlativ, der die äußerste Grenze, den Höhepunkt bezeichnet, bis wohin es sich erhebt, nach dem Maße seiner Kraft und Lebensstellung. Wenn es im Superlativ steht, so hat es seine höchsten Vorstellungen, die es am gewichtigsten trägt, am feurigsten empfindet, worin es sich selbst am vornehmsten erscheint, am meisten imponirt. Hier kommt es in eine gewisse, seiner Natur entsprechende Gährung, in eine gewisse pathetische Erregung. Wo ein menschliches Selbstgefühl seinen Höhepunkt hat, da sitzt beim Menschen das Pathos. Jede Natur, die sich fühlt, hat ihre eigenmächtige Art, ihre Culmination, ihr Pathos. Hier erreicht gleichsam die Temperatur der Empfindung ihren höchsten Grad; hier erscheint am mächtigsten und reinsten gleichsam das Klima, in welchem das Selbstgefühl lebt; hier zeigt sich auf das Deutlichste die Grenze, jenseits deren für die Sphäre dieses Selbstgefühls die erhabenen, diesseits deren die niedrig scheinenden Vorstellungen liegen. Wenn sich das Pathos seinen

erhabenen Vorstellungen zuwendet, so kommt es in Schwung, wenn es sich gegen die niedrigen kehrt, die ihm erbärmlich scheinen, so geräth es in Satyre, wenn es sich mit voller, ungehemmter Freiheit ergießt, über jedes lästige Hinderniß leicht hinwegspielt, jeden Druck der Dinge mühelos aufhebt, so ist das Selbstgefühl im Fluß, es ist zugleich mächtig und frei: dieser Zustand ist die gute Laune oder der Humor. So ist das gesteigerte Selbstgefühl, das menschliche Pathos, eine natürliche Quelle für den Schwung, die Satyre, den Humor. Wenn ich ein menschliches Selbstgefühl in seiner eigenthümlichen Begrenzung, d. h. in seinem Pathos, klar durchschaue, so weiß ich, welchen Schwung es nimmt, wie hoch und nach welcher Gegend, so weiß ich, in welcher Richtung sich bei ihm Satyre und Humor ergießen, so kenne ich mit einem Worte das ganze Strombette dieses Charakters.

So verschiedenartig die menschlichen Naturen sind, so verschiedenartig ist ihr Selbstgefühl, ihr Pathos. Wenn man die Temperaturhöhen der menschlichen Empfindung messen könnte, so würde

man schwerlich Isothermen finden. In jedem Pathos liegt eine Quelle komischer Wirkungen. Ich muß diesen Satz durch eine wichtige Ausnahme beschränken. Es giebt ein Pathos, das durch den Ernst und die Höhe seines Selbstgefühls, die Gewalt seiner Leidenschaft, den Umfang seiner Lebenssphäre so großartig angelegt ist, daß es durch seine Bewegung die Mächte der Welt gegen sich aufbringt und einen Kampf mit dem Schicksal hervorruft, der seiner Natur nach die komische Wirkung ausschießt: das ist das heroische Pathos und dessen Laufbahn die tragische. Es ist offenbar ein Unterschied, in welchem Selbstgefühle, welcher Natur, welcher Lebenssphäre sich das Pathos bewegt: ob im Wallenstein oder im Wachtmeister, ob im Posa oder im Kapuziner! Das menschliche Pathos als solches ist die gleichnamige Quelle tragischer und komischer Wirkungen. Und selbst das heroische Pathos hat in seinem freien Selbstgefühl Augenblicke komischer Stimmung. Es kommt darauf an, ob man das heroische Pathos rein tragisch oder ganz menschlich darstellt, ob man es nach seiner idealen Höhe oder nach der Natur zeichnet; in dem einen Falle wird man die komische Wirkung ganz ausschließen, wie die Alten gethan haben, in dem andern wird man auch

innerhalb der tragischen Handlung Raum für das Komische finden, wie Shakespeare.

Ich will im Unterschiede von dem heroischen Pathos das nicht-heroische als das niedere Pathos bezeichnen. Mit diesem Wort soll hier nichts weiter als eben nur dieser Unterschied ausgedrückt sein. Auch das niedere Pathos hat seinen Höhepunkt, seinen Schwung, seine Satyre, seinen Humor. Und der Schwung selbst des niedern Pathos fällt für uns ins Komische, weil er unmöglich ins Erhabene und Ernsthafte fallen kann. Je ernsthafter für sich dieser Schwung ist, je mehr sich das niedere Pathos selbst imponirt, je vornehmer es thut, üm so ergötzlicher ist für uns die Wirkung, um so lächerlicher oder um so heiterer.

Jetzt verstehe ich ganz, wie Schiller dazu kam, Charaktere von naiv-komischer Wirkung so überaus glücklich zu treffen. Er verstand sich auf das menschliche Selbstgefühl, auf dessen Culminationspunkte, dessen Höhentemperatur, dessen Pathos. Gleiches wird am besten durch Gleiches erkannt. Auch das fremdartigste Selbstgefühl hatte in seinem

Pathos eine diesem Dichter zugängliche und offene Seite. Von hier aus bemächtigte er sich der ganzen Figur. Von hier aus ließ er sie dramatisch wirken. Er setzte seine Phantasie in den Höhepunkt des fremden Selbstgefühls und redete dessen Sprache, bald pathetisch, bald satyrisch, bald mit Humor, wie es eben die Gelegenheit und die Charaktere verlangten; er redete diese Sprache so lebendig und schwungvoll, wie nur er es vermochte, und zugleich so eigenartig, wie es der fremde Charakter haben wollte. So erzeugte sich unwillkürlich die komische Wirkung. Sie war gewiß nicht das Erste, was der Dichter beabsichtigte. Wenn er Charaktere unterhalb der heroischen und idealen Lebenshöhe dramatisch zu beleben hatte, so ging er zuerst auf deren eigenartiges Selbstgefühl los, suchte sich den Punkt, wo bei diesen Charakteren das Pathos seinen Sitz hatte: das war sein erstes Ziel, dieses Pathos traf er mit der poetischen Sicherheit einer Einbildungskraft, die das Vermögen besaß, sich einer fremden Natur gewissermaßen gleichartig zu machen, gab diesem Pathos den lebendigsten, unbefangensten Ausdruck, und die komische Wirkung kam von selbst; sie war um so genialer, je weniger sie gesucht war.

Schillers Charaktere der naiv-komischen Art haben sämmtlich einen pathetischen Zug. Von diesem Grundton aus wirken sie ins Komische. Sie haben sämmtlich ein niederes Pathos, das seiner Natur nach die ernste und tragische Wirkung ausschließt. Und jetzt wundere ich mich nicht mehr, wie dieser Dichter solche Figuren schaffen konnte, wie an dieser Stelle der „sentimentalische" Dichter das Naive, der tragische Dichter das Komische in der glücklichsten Form hervorbrachte. Wenn ich die Quelle dieser komischen Schöpfungen richtig entdeckt habe, so finde ich den Dichter einstimmig mit sich selbst. Giebt es nämlich für das menschliche Pathos von der niedrigsten Stufe bis zur höchsten ein Universalgenie, so war Schiller ein solches. Schillers eigenthümliches Genie für das Komische ist nichts Andres als sein Genie für das Pathos; das Erste verhält sich zum Zweiten, wie die Art zur Gattung.

VI.

Ein Beispiel der niedrigsten Art ist Spiegelberg in den Räubern. In dieser Figur wollte Schiller das äußerste Widerspiel zu seinem Helden zeichnen. Karl Moor ist der ideale Räuber, Spiegelberg der gemeine; bei jenem ist das Räuberthum das fehlgegriffene Mittel zur Weltverbesserung, bei diesem ist es Selbstzweck. Moor will ein Held, Spiegelberg nichts als ein Spitzbube sein. Seine Phantasie lebt in schlechten Streichen, die gräulichste Wirthschaft ist ihm die liebste, Zerstörung, Plünderung und Völlerei sind seine Ideale. Hat Moor das Lied von Brutus und Cäsar gedichtet, so wird wohl Spiegelberg das Räuberlied gemacht haben. Des Josephus furchtbare Beschreibung von der Zerstörung Jerusa-

lem's hat seine Phantasie berauscht. Moor schwärmt im Plutarch, Spiegelberg im Josephus. Daß jener für die Helden des Alterthums glüht, erscheint diesem als eine alexandrinische Flennerei. „Den Josephus mußt du lesen, lies den Josephus!" das ist auch eine Schwärmerei, ein Spitzbubenpathos, dessen Phantasie sich sogar für den Nachruhm erhitzt. Von diesem Pathos aus setzt Schiller seine Figur in Bewegung. Er giebt ihr alle Phantasie, die ein solches Pathos nur wünschen kann. Um sie durch nichts zu beengen, nimmt er ihr den leisesten Gewissensdruck eines ehrlichen Mannes. Die Hölle selbst wird in dieser Phantasie zum ergötzlichsten Bilde und malt sich als die hoffnungsvollste Zukunft. „Wenn Schaaren vorausgesprengter Couriere unsere Niederfahrt melden, daß sich die Satane festtäglich herausputzen, sich den tausendjährigen Ruß aus den Wimpern stäuben, und Myriaden gehörnter Köpfe aus der rauchenden Mündung ihrer Schwefelkamine hervorwachsen, unseren Einzug zu sehen? Kameraden! Frisch auf! Kameraden! Was in der Welt wiegt diesen Rausch des Entzückens auf!"

Wo der Spitzbube aufhört und der ehrliche Mann anfängt, da findet sich für Spiegelberg gleichsam die

Naturgrenze seiner Fähigkeiten; selbst was im Spitzbuben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tüchtigen haben kann, wie Kühnheit, Unternehmungsgeist, Muth, liegt ganz außerhalb seiner Sphäre. Die unmännliche, rein bübische Seite des Handwerks ist sein eigentliches Element, die schlechten Streiche ohne Gefahr, Klöster plündern, lüderlich Leben, schlechte Subjecte anwerben, einfältige und leichtsinnige verführen: das sind die Thaten, mit denen er prahlt, die sein Selbstgefühl erheben, sein Pathos in Schwung setzen. „Siehst du?“ sagt er zu Ratzmann, dem er imponirt, „sag' Du mehr, ob das kein Luderleben ist? Und dabei bleibt man frisch und stark, und das Corpus ist noch beisammen und schwillt Dir stündlich wie ein Prälatsbauch — ich weiß nicht, ich muß was Magnetisches an mir haben, das Dir alles Lumpengesindel auf Gottes Erdboden anzieht wie Stahl und Eisen.“ — „Braucht keiner Hexereien, Kopf mußt Du haben! Ein gewisses praktisches Judicium, das man freilich nicht in der Gerste frißt — denn siehst Du, ich pfleg' immer zu sagen: einen honneten Mann kann man aus jedem Weidenstozen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz — auch gehört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses,

daß ich so sage, Spitzbubenklima, und da rath' ich Dir, reis' Du in's Graubünder' Land, das ist das Athen der heutigen Gauner."

Den schlimmsten Streich hat Spiegelberg seinem Dichter selbst gespielt, und zwar mit eben dieser Begeisterung für Graubünden. Bekanntlich hat diese Stelle im Leben Schiller's einen verderblichen, ich möchte sagen tragikomischen, Einfluß gehabt. Die Graubünder wurden böse und verfolgten den Dichter bis vor den Herzog: das war die komische Wirkung. Aber der Herzog wurde noch böser, und Schiller konnte sich vor seinem Zorn zuletzt nicht anders retten als durch die Flucht, die ihn heimathlos machte: das war die tragische Wirkung.

Ein ähnliches Genre als Spiegelberg ist der Mohr im Fiesko. Er ist in diesem Genre Schiller's Meisterstück. An die Stelle der überladenen und schwülstigen Phantasie, die in Spiegelberg wuchert, tritt hier Naturell und Race, an die Stelle der hohlen Prahlerei furchtlose Thätigkeit und kühne Unternehmung. Der rein-komische Charakter hat bei dieser Uebersetzung der Spitzbubennatur aus dem Weißen

in's Schwarze viel gewonnen. Das exotische Naturell des Mohren unterstützt das Spitzbubenpathos weit besser als bei Spiegelberg die verdorbene Phantasie eines lüderlichen Studenten. Ich untersuche hier nicht, mit welchem Rechte der Mohr in die Oekonomie der Schiller'schen Tragödie gehört; aus dem ertappten Meuchelmörder macht Fiesko sofort seinen vertrautesten Diener, und in Kurzem ist der Mohr das Factotum der ganzen Verschwörung. Eine äußere von der Geschichte gegebene Veranlassung zu dieser Figur hatte Schiller keine. Alle Figuren seiner Tragödie waren geschichtlich bezeichnet, nur drei sind rein erfunden: die Tochter Verrina's, der Maler und der Mohr, von der deutschen Leibwache nicht weiter zu reden. Die beiden ersten Figuren einzuführen, mochte der Dichter bestimmt sein theils durch die römische Erzählung von der Virginia, theils durch Lessing's Emilia Galotti; so ist strenggenommen der Mohr die einzige ohne jede äußere Veranlassung rein ersonnene Figur im Fiesko.

Die Figur ist aus einem Stück. Um sie in ihrer komischen Wirkung ganz vor sich zu haben, muß man sie nicht blos hören, sondern sehen in ihrer rastlosen Beweglichkeit, ganz Instinkt für Alles, wozu Spitzbubengenie gehört, sofort im Klaren über alle

durchtriebenen Mittel zum glücklichen Gaunerstreich, immer auf dem Sprunge zur That, thierisch behend in der Ausführung. Selbst wenn in diesem Krauskopf Skrupel entstehen könnten, sie hätten bei dieser Behendigkeit nicht Zeit sich zu regen. Das Gewissen will Zeit haben. Der Mohr ist so geschwind, daß ihn das Gewissen nicht einholt. In dieser Geschwindigkeit selbst, dieser blitzschnellen Art, womit er seine Streiche entwirft und ausführt, als ob er auf seine Beute losstürzte, ist Race, ist etwas von einem afrikanischen Raubthier. So habe ich unlängst die Rolle des Mohren von einem unserer ersten Schauspieler, L. Dessoir in Berlin, darstellen sehen, der mit der selten gewordenen Gabe eines poetischen Verstandes seine Figur durchdrungen hatte und mit plastischer Deutlichkeit das Bild in allen Zügen wiederzugeben wußte.

Das Spitzbubengenie macht das Selbstgefühl und Pathos des Mohren. Von hier aus läßt Schiller die Figur lebendig werden, und so erzeugt sich unwillkürlich die komische Wirkung. Dieses Pathos hat seine eigenthümliche Denkweise und sein besonderes Ehrgefühl. Einen Schurken läßt er sich schimpfen, aber den Dummkopf verbittet er sich. Verdienen heißt

bei ihm stehlen. Die Börse mit tausend Zechinen, die ihm Fiesko schenkt, giebt er entschlossen zurück: „das Geld hab' ich nicht verdient". Seine Spitzbüberei ist seine Kunst. Daß er diese Kunst versteht, ist sein Stolz. Diese Kunst hat, wie jede andere, ihre Grade, die bis zur Vollkommenheit gehen; Genie und Uebung macht hier, wie überall, den Meister. Er redet mit Verachtung von der niedrigsten Stufe seiner Kunst, „den langen Fingern", und mit Begeisterung von der höchsten: „das sind Männer, die ihren Mann zwischen vier Mauern aufsuchen, durch die Gefahr eine Bahn sich hauen, ihm gerade zu Leib gehen, mit dem ersten Gruß ihm den Großdank für den zweiten ersparen. Unter uns! man nennt sie nur die Extrapost der Hölle. Wenn Mephistopheles einen Gelust bekommt, braucht's nur einen Wink, und er hat den Braten noch warm." Rein um der Kunst willen thut es ihm aufrichtig leid, daß der Mordstreich gegen den Fiesko fehlschlug. Es wäre ein Meisterstreich gewesen. Jetzt fühlt er sich mit wahrer Beschämung als Stümper. Er will zu allen Commissionen gebraucht werden, — „nur bei Leibe! zu keiner ehrlichen. Dabei benehm' ich mich plump wie Holz."

Spiegelberg war ein Spitzbubenphantast der niedrigsten Art. Der Mohr ist ein Spitzbubennaturell der ausgeprägtesten Sorte, an dem die Phrenologen studiren könnten. Ein hartgesottener Sünder und und doch ein drolliger Gauner! Seine gute Laune ist der vollendete Galgenhumor.

Bei dem Galgenhumor wird uns nicht behaglich zu Muthe. Diese Art von Selbstgefühl, die das Gewissen des ehrlichen Mannes ganz von sich ausschließt, erschwert uns durch den schlechten Stoff, aus dem es besteht, die heitere Laune. Man könnte fragen: warum ist überhaupt das Spitzbubenpathos komisch, da doch die Spitzbüberei abscheulich ist? Um auf diese Frage keine weitläufige und doch die richtige Antwort zu geben, berufe ich mich auf einen Goethe'schen Ausspruch. Goethe läßt seinen Mephistopheles zum lieben Gott sagen: „Mein Pathos brächte Dich gewiß zum Lachen, hätt'st Du Dir nicht das Lachen abgewöhnt!" Die menschliche Natur kann sich das Lachen schwer abgewöhnen. Wenn nun das Pathos des Teufels selbst lächerlich ist, warum soll es nicht auch das der Spitzbuben sein, die noch lange so schlimm nicht sind, als Der, dem sie dienen?

VII.

Doch folgen wir der komischen Kunst unseres Dichters auf ein entgegengesetztes Lebensgebiet, das uns heimlicher ist. An die Stelle der Gaunerei trete der grundehrliche Mann, an die Stelle des ungebundenen Räuberlebens der bürgerliche Stand in seiner strengen Umzäunung. Ob es möglich sein wird, aus diesen nüchternen, prosaischen Lebenselementen einen poetischen und naiv-komischen Charakter zu lösen? Figuren genug sind in der Werkstätte unserer dramatischen Kunst aus kleinbürgerlichem Holze geschnitzt worden, sie waren meistens wie ihr Stoff: hölzerne Figuren. Aus der bürgerlichen Moral bäckt sich bequem das liebe tägliche Brod, aber das ist für die Poesie eine sehr magere Kost. Unsere dramatische Literatur hat

viel von diesem ungesäuerten Teige gelebt und zu Dutzenden jene wässerigen Rührstücke geboren, denen Schiller einige seiner besten Xenien gewidmet:

— — — Uns kann nur das Christlichmoralische rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Nur einmal hat Schiller in diesem scheinbar so unfruchtbaren Stoffe gebildet, an dem so Viele herumgestümpert und langweilige Geschöpfe zum Vorschein gebracht haben, nur eine Figur, aber sie war mit dem poetischen Hauche gebildet, das vollendete Meisterstück ihrer Gattung: der Musikus in Kabale und Liebe. Was sich in der bürgerlichen Art charakteristisch ausprägt, die freiwillige Einschränkung in enge Verhältnisse, die Rechtschaffenheit in Handel und Wandel, das Ehrgefühl der eigenen Arbeit, der Stolz, nicht mehr und weniger sein zu wollen als man ist, der Widerwille gegen alle Arten des Scheines und der Schwindelei, die sich in der Welt vielvermögend breitmachen — alle diese Züge faßt Schiller zusammen, verschmilzt sie in eine Figur, macht daraus ein echt bürgerliches Selbstgefühl und Pathos. Die ganze Charakterart war ihm nahe gelegt. Er

selbst war in diesem Stande geboren, in dem eigenen Vater traten ihm die strengen Züge der bürgerlichen Sinnesweise entgegen; bei aller jugendlichen Ungebundenheit lag diese Sinnesweise in ihm selbst, vor Allem der bürgerliche Stolz. In diesen Zügen, so fest und bestimmt sie sind, liegen alle Bedingungen zu einer Kraftnatur aus bürgerlichem Schrot und Korn. Es giebt freilich auch bürgerliches Stroh, aus dem sich allerhand Leute machen lassen, hübsche Leute, aber schlechte Musikanten, nicht Kraftmenschen, nicht Naturen von Fleisch und Blut, wie sie der Dichter braucht. Eine solche bürgerliche Kraftnatur ist der Musikus Miller. Wo Kraft und Selbstgefühl ist, da fehlt es auch nicht an Pathos und Leidenschaft, an Feuer und Phantasie. Alle diese Vermögen lassen sich auch in den engen Grenzen einer bürgerlichen Natur, eines Genrebildes aus dem sogenannten kleinen Leben ausführen. Das hat Schiller in seinem Musikus bewiesen. Es ist gut, daß er ihm ein Geschäft beilegt, bei dem die Phantasie nicht nöthig hat zu verkümmern. Als der Musikus jung war, hat seine heißblütige Phantasie auch geschwärmt, er hat nicht blos am Notenpulte gesessen, und die Leidenschaften der Natur und Jugend im eigenen Herzen

erfahren. Wenn jetzt die Tochter leidenschaftlich empfindet und schwärmt, so hat sie diesen Zug von ihrem Vater. Ueberhaupt sind die Charaktere des Vaters und der Tochter so gleichartig gestimmt, daß sich der eine durch den andern erklärt. Diese geheime Uebereinstimmung ihrer Sinnesweise ist ein sehr wirksamer dramatischer Zug, der uns den menschenkundigen Dichter verräth. Daher die leidenschaftliche Zärtlichkeit des Musikus für sein Kind, er hütet sie wie seinen Augapfel, die eigene Jugend blüht ihm wieder auf in der Seele der Tochter, seine Louise an der Hand will er in die weite Welt gehen und mit der Ballade von Thür zu Thür sein Brod betteln. Wer weiß, wenn er ganz nach seiner Phantasie leben könnte, ob er nicht lieber Bänkelsänger wäre, als Stadtpfeifer! Und ebenso fühlt sich die Tochter im Herzen des Vaters, sie fühlt, daß sie hier ganz verstanden und nachempfunden wird; daher die Gewalt ihrer kindlichen Liebe, der kein Opfer zu groß ist: für den Vater schreibt sie den verhängnißvollen Brief, opfert sie den Schein ihrer weiblichen Ehre und Treue; für den Vater will sie leben, wenn schon ihre Seele nach dem Tode trachtet. Der Tochter gegenüber hat der Musikus kein bitteres Wort, hier ist seine Em-

pfindung nur weich, zärtlich, rührend, und wie er sein Kind verloren hat, bleibt ihm nichts als der Ausbruch der trostlosen vollen Verzweiflung. Das ist die tragische Seite der Figur, die ich hier nicht näher beleuchte.

Aber der Geiger hat noch ganz andere Seiten als nur die des zärtlichen Vaters. Bei der Tochter schmilzt seine Kraft. Sein Kraftgefühl steigt und kommt in Wallung, sobald ihn etwas ärgerlich macht und empört. Nichts ärgert ihn mehr als die Einfalt und die Schleicherei. Wenn er aufbraust und ihm über die Thorheiten der Frau das Blut in den Kopf steigt, da geräth er in's komische Pathos und sprudelt von origineller Beredtsamkeit, Witz und Satyre, da ist jedes Wort der ganze Mann. Die Frau ist verblendet von der vornehmen Liebschaft der Tochter, sie ist von dem adeligen Besuch in ihrem Hause dumm geschmeichelt und sieht ihre Louise schon im Geist als „gnädige Madam". Das ist es, was den Mann aus dem Häuschen bringt. Das Zwiegespräch der beiden Ehehälften, womit das Stück beginnt, ist eine der lebendigsten Scenen, die je eine dramatische Feder geschrieben. Beide Figuren sind zum Greifen gemalt. Die Frau läßt sich nicht aus der Ruhe

bringen; sie weiß was sie weiß und macht es gelegentlich mit geschwätziger Selbstgefälligkeit dem bürgerlichen Freier bemerkbar: „Gut ist gut und besser ist besser, und einem einzigen Kinde mag man doch auch nicht vor seinem Glück sein (bäurischstolz). Sie werden mich ja doch wohl merken, Herr Sekertare? — Weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben." Die gute Frau ist ganz gerührt von der zärtlichen Liebe und wie der Herr Major Alles so schön zu sagen versteht und nun gar schwarz auf weiß! „Solltest nur," sagt die mütterliche Einfalt, „die wunderhübschen Billeter auch lesen, die der gnädige Herr an Deine Tochter als schreiben thut. Guter Gott! da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm nur um ihre schöne Seele zu thun ist." „Das ist die rechte Höhe," antwortet der Musikus. „Auf den Sack schlägt man, den Esel meint man. Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen. Wie hab' ich's gemacht? Hat man's nur erst so weit im Reinen, daß die Gemüther topp machen, wutsch! nehmen die Körper ein Exempel; das Gesind macht's der Herrschaft nach und der silberne Mond ist am End' nur der Kuppler gewesen." Da sie mit

„den wunderhübschen Billetern“ beim Manne nichts ausrichtet, werden ihm vielleicht „die schönen Präsenter“ mehr Eindruck machen. Aber da hat sie den bösen Fleck getroffen. „Schier Dich zum Satan, infame Kupplerin! Eh will ich mit meiner Geig’ auf den Bettel herumziehen und das Concert um was Warmes geben — eh will ich mein Violoncello zerschlagen und Mist im Sonanzboden führen, eh’ ich mir’s schmecken lass’ von dem Geld, das mein einziges Kind mit Seel’ und Seligkeit verdient. Stell’ den vermaledeiten Kaffee ein und das Tobackschnupfen, so brauchst Du Deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben. Ich hab’ mich satt gefressen und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt, eh’ so ein vertrakter Tausend-Sa-Sa in meine Stube geschmeckt hat.“ Die Frau läßt sich nicht einschüchtern, sie führt eine Batterie nach der andern in’s Feuer, um den Mann aus dem Felde zu schlagen; erst kommen die „Billeter des gnädigen Herrn“, dann die „Präsenter“ und zuletzt die hohe Familie, der Minister, vor dem sich der Stadtpfeifer in Acht nehmen kann. „Nur nicht gleich mit der Thür in’s Haus. Wie Du doch den Augenblick in Feuer und Flammen stehst! Ich sprech ja nur, man müss’ den Herrn Major nicht

disguschthüren, weil Sie des Präsidenten Sohn sind.“ Aber der Musikus nimmt schon seine Positur gegen den Präsidenten, er weiß schon, was er Seiner Excellenz sagen wird, wenn er im rothen plüschnen Rock ihr die Aufwartung macht. Freilich sagt sich das leichter, als es gethan wird, und unser Mann ist etwas herzhafter der Frau gegenüber als dem Minister. Das gehört zu seinem Typus. Wie er in seinem eigenen Hause den allmächtigen Mann im Staate vor sich sieht, der allen Uebermuth seiner Gewalt und seines Standes an dem „Bürgerpack“ auf die frechste Weise ausläßt, da braucht er Zeit, um sich zu ermannen, und eine Weile weiß er nicht recht, ob er mit den Zähnen knirschen oder klappern soll. Aber die Furcht macht ihm Muth und er rückt deutlich heraus mit der Sprache, die sich aus der gewohnten Devotion immer derber herausarbeitet: „Deutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Ew. Excellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Compliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Thür hinaus. Halten zu Gnaden.“ Zuletzt fällt ihm ein, daß er auch seine Connexionen hat, die ihm beim Herzog helfen müssen.

„Ich laufe zum Herzog. Der Leibschneider — das hat mir Gott eingeblasen! — der Leibschneider lernt die Flöte bei mir. Es kann mir nicht fehlen beim Herzog.“ Man sagt, Schiller habe diese vortreffliche Wendung einem Meininger Pfarrer aus dem Munde genommen, dessen Bruder Leibschneider war und der mit dieser Connexion seine Bauern im Zaume hielt. An unserer Stelle ist die Wendung sehr gut angebracht und nach zwei Seiten charakteristisch. Man sieht aus dem Einfall des Musikus, den die Verzweiflung ihm eingiebt, daß sich der gute Mann niemals um Protectionen gekümmert hat, und aus der Antwort des Präsidenten leuchtet ein, daß dieser den Einfluß, den der flötenspielende Leibschneider haben könnte, gar nicht etwa verachtet, sondern Alles thun wird, die gefährliche Intervention zu verhindern.

Der Musikus weiß, wie nach dem Laufe der Welt häufig die sentimentalen Liebschaften enden. Er kennt die verzeihliche Natur der Dinge und macht sie der einfältigen Frau im Feuer der Rede und in der Aufrichtigkeit des Herzens an seinem eigenen Beispiel begreiflich: „— ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch, das muß ich wissen.“

Und wie er den Sekretair Wurm abfertigt, der sich durch den Vater in die Ehe mit der Tochter schleichen möchte! Der bürgerliche Schwiegersohn wäre ihm schon recht, aber der Schleicher ist ihm zuwider. „Daß Dich alle Hagel! 's Mädel muß Sie kennen. Was ich alter Knasterbart an Ihnen abgucke, ist just kein Fressen für's junge naschhafte Mädel. Ich will Ihnen auf's Haar hin sagen, ob Sie ein Mann für's Orchester sind, — aber eine Weiberseele ist auch für einen Capellmeister zu spitzig. Und dann von der Brust weg, Herr Vetter, ich bin halt ein plumper, gerader, deutscher Kerl, für meinen Rath würden Sie sich zuletzt wenig bedanken. Ich rathe meiner Tochter zu Keinem, aber Sie mißrath' ich meiner Tochter, Herr Sekretarius. Lassen mich ausreden. Einem Liebhaber, der den Vater zu Hülfe ruft, trau ich — erlauben Sie — keine hohle Haselnuß zu. Ist er was, so wird er sich schämen, seine Talente durch diesen altmodischen Canal vor seine Liebste zu bringen — hat er's Courage nicht, so ist er ein Hasenfuß, und für den sind keine Louisen gewachsen. — Da! hinter dem Rücken des Vaters muß Er sein Gewerb an die Tochter bestellen. Machen muß Er, daß das Mädel lieber Vater und Mutter zum Teufel wünscht, als

Ihn fahren läßt — oder selber kommt, dem Vater zu Füßen sich wirft und sich um Gottes willen den schwarzen gelben Tod oder den Herzeinzigen ausbittet. Das nenn' ich einen Kerl! das heißt lieben! Und wer's bei dem Weibsvolk nicht so weit bringt, der soll — auf seinem Gänsekiel reiten."

VIII.

Man wird bemerkt haben, wie überall bei unserem Dichter aus dem naiven Pathos die komische Wirkung hervorgeht. Um diese Quelle des Komischen richtig zu verstehen, muß man nur unter Pathos sich nicht gemachte Rhetorik, Stelzen und hochtrabende Redensarten vorstellen, sondern das eigenartige Selbstgefühl in seinen Steigerungen. Die Steigerung unseres Selbstgefühls ist so wenig ein Abbruch der vollen Natürlichkeit, daß eigentlich erst in diesem belebten Zustande die volle Natürlichkeit zum Vorschein kommt. Ich nenne diese Steigerung Pathos und dieses Pathos naiv, weil es sich auf nichts Anderes gründet, nichts Anderes voll und wahr ausdrückt, als was in dem gegebenen Selbstgefühl einer menschlichen Natur eigenartig lebt. Und dieses Pathos ist um so

natürlicher, einfacher, selbstverständlicher, je weniger es nöthig hat, seine Phantasie erst zum Schwung zu erhitzen, je mehr die ganze Lebensstellung dazu angethan ist, durch ihre eigene Macht das menschliche Selbstgefühl emporzuheben und in bestimmter Richtung zu steigern. Wer einer Lebenssphäre angehört, die durch ihre äußere unwiderstehliche Geltung dem Selbstgefühl in der ausgesprochensten Weise seinen Werth fühlbar, seinen Unwerth vergessen macht, der lebt und athmet in einer gesteigerten Empfindung, und das naive Pathos wird hier gleichsam zum natürlichen Lebenszustand. Wo wäre dies mehr der Fall als bei den Soldaten? Wo wäre dies bei den Soldaten mehr der Fall als im Kriege? Wenn die Räuber jauchzen: „Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne!“ so muß sich dieser Räuberhumor vor der Welt in die böhmischen Wälder verkriechen. Wenn aber der Chor in Wallenstein's Lager einstimmt:

> Wohl auf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!
> In's Feld, in die Freiheit gezogen,
> Im Felde, da ist der Mann noch was werth,
> Da wird das Herz noch gewogen,
> Da tritt kein Anderer für ihn ein,
> Auf sich selber steht er da ganz allein! —

so ist mit diesem Soldatenhumor die ganze Welt einverstanden, gleichviel ob gern oder ungern. Es ist ein Unterschied, in welcher Lebenssphäre das Selbstgefühl seinen Humor erhebt: ob in den böhmischen Wäldern oder in den böhmischen Kriegsquartieren! Dort hat es die Welt sich gegenüber als eine feindselige Macht, hier hat es die Welt unter sich, und der letzte dieser Kriegsleute fühlt etwas in sich vom Herrn der Welt. Auf einer so massiven und mächtigen Grundlage entspringt unwillkürlich ein lebhaftes und gesteigertes Selbstgefühl, spielt das naive Pathos in den verschiedensten Schattirungen, in den buntesten Farben. Hier war der ergiebigste Stoff zu einer Fülle naiv-komischer Wirkungen. Und Schiller wußte sie zu lösen und auszuprägen durch einen Reichthum der lebendigsten Gestalten in Wallenstein's Lager. Er hatte die dramatische Kraft, alle diese Figuren auf ihrer gemeinschaftlichen Grundlage zu vereinigen und zugleich genau auseinander zu halten, jeder ihre bestimmten Umrisse und Farben zu geben, in jeder eine eigenthümliche Seite der Soldatenart und ihres Pathos auf das Lebendigste zu verkörpern. Hier war ein weiter Spielraum aufgethan für das niedere Pathos von seinem untersten

Grade bis an die Grenze des Heroischen. Und mit der genialsten Meisterschaft wußte Schiller dieses Pathos in allen seinen Tönen, in seiner ganzen Scala zu spielen, vom niedrigsten Grad bis zum höchsten: die unterste Stufe, die ans Brutale grenzt, im Croaten, die höchste, die das Soldatenhandwerk in seinem noblen Sinne versteht und treibt und dem Heroischen nahe kommt, im Pappenheimer; und zwischen beiden die wilde, unbändige Art, die den Krieg liebt, weil er Beute bringt, die Gewinn und Ehre beides als Beute nimmt, das Leben für den Lebensgenuß einsetzt und auf das friedlich-bürgerliche Dasein mit der größten Geringschätzung herabsieht, in den Holkischen Jägern, und diesen gegenüber der Soldat, der um des lieben Eides willen seine Pflicht thut, den friedfertigen Bürgersmann noch nicht ganz ausgezogen hat, dem noch etwas von Vater und Mutter hängen geblieben ist, in den guten Leuten vom Regiment Tiefenbach; endlich in der Mitte der Soldatenmasse mit seinem spezifischen Selbstgefühl, sich von den Andern vornehm unterscheidend, weil er zum Regiment Friedland gehört, den Feldherrn öfter als die Andern sieht, den Dienst besser als Alle versteht, der am liebsten den Wallenstein in

der Marketenderbude spielen möchte, gern thut mit geheimnißvoller Miene, als ob er eingeweiht wäre: der köstliche, gravitätische Wachtmeister!

Dem Friedländischen Trompeter stechen die Holkischen Jäger gleich in die Augen, wie sie eintreten, so schmuck und stattlich mit den grünen Röcken und silbernen Tressen und den sauberen Spitzen am Kragen: „— und wie auch die Hosen sitzen, die feine Wäsche, der Federhut, was das alles für Wirkung thut!“ Der Wachtmeister dagegen fühlt sich in seiner ganzen Ueberlegenheit als der Wachtmeister, dessen Regiment der Feldherr selbst kommandirt. Die Holkischen Jäger „gehören auch so zur ganzen Masse“. Was ihnen fehlt, ist der eigentliche Schick.

> Herr Jäger, ich muß Euch nur bedauern;
> Ihr lebt so draußen bei den Bauern.
> Der feine Griff und der rechte Ton,
> Das lernt sich nur um des Feldherrn Person.
> — — Der Saus und Braus,
> Macht denn der den Soldaten aus?
> Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
> Der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.

Indessen das vornehme Gethue dringt bei den Holkischen Jägern nicht durch, das sind „Fratzen“,

die sie bei Seite schieben. Für diesen Wachtmeister giebt es in der Welt nichts, das seinem Selbstgefühl besser schmeckt, als ein Rekrut, das ist ein gefundenes Futter für seinen Appetit, hier steht der Lehrling dem Meister gegenüber, der ihm die ungeheure Kluft fühlbar macht, natürlich auf eine gnädige Art mit der Protectormiene. Das gravitätische Pathos des Wachtmeisters ist hier ganz in seinem Element, er wird ihm sagen, was vornehmer Soldatengeist ist, ihm den Unterschied klar machen zwischen Rekrut und Wachtmeister durch die Aehnlichkeit zwischen Wachtmeister und Kaiser.

Sieht Er! das hat Er wohl erwogen.
Einen neuen Menschen hat Er angezogen;
Mit dem Helm und Wehrgehäng'
Schließt Er sich an eine würdige Meng'.
Muß ein fürnehmer Geist jetzt in Ihn fahren.
— — — — — — — — — — — —
Seh' Er mal mich an! In diesem Rock
Führ' ich, sieht Er, des Kaisers Stock.
Alles Regiment in der Welt, muß Er wissen,
Von dem Stock hat ausgehen müssen,
Und auch das Scepter in Königs Hand
Ist ein Stock nur, das ist bekannt.
Und wer's zum Corporal erst hat gebracht,
Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
Und so weit kann Er's auch noch treiben.

„Wenn Er nur lesen kann und schreiben," fällt der Holkische Jäger ein, mit einem gewissen Selbstgefühl, das er noch aus der Schreibstube ins Lager mitgenommen hat. Es ist der lange Peter aus Itzehoe, der die Feder vertauscht hat mit der Kugelbüchse. Erst hat er sein väterliches Vermögen an die Soldaten verspielt zu Glücksstadt in einer lustigen Nacht. Dann ist er selbst um des Glückes willen Soldat geworden. Der Krieg gilt ihm als das größte Glücksspiel. Das Leben wagen, um es zu gewinnen, ist sein Wahlspruch. So ist er von Lager zu Lager fortgezogen, und erst unter den Fahnen Wallensteins in der wilden Holkischen Schaar findet er, was er sucht: das kühne und freie Soldatenleben, dem die Welt als Beute offen steht. Von den Schweden vertreibt ihn die strenge Mannszucht, von Tilly die verlorene Schlacht, denn unser Mann hält es nur mit dem Kriegsglück, und was ihm die Sachsen verleidet hat, ist für Beide gleich charakteristisch: „die vielen Umständ' und Complimente —".

> Wollten's mit Niemand ganz verderben,
> Kurz, da war wenig Ehr' zu erwerben,
> Und ich wär' bald vor Ungeduld
> Wieder heimgelaufen zum Schreibepult,

Wenn nicht eben auf allen Straßen
Der Friedländer hätte werben lassen.

Hier wird ihm wohl und sein Pathos kommt in Schwung, wenn er vom Friedland redet und dem Reiche von Soldaten, das er gegründet:

Da geht Alles nach Kriegessitt';
Hat Alles 'nen großen Schnitt,
Und der Geist, der im ganzen Corps thut leben,
Reißet gewaltig wie Windesweben
Auch den untersten Reiter mit.
Da tret' ich auf mit beherztem Schritt,
Darf über den Bürger kühn wegschreiten,
Wie der Feldherr über der Fürsten Haupt.
— — — — — — — — — — — — —
Es giebt nur zwei Ding' überhaupt:
Was zur Armee gehört und nicht;
Und nur der Fahne bin ich verpflicht't.

Stolz auf den Feldherrn und die Armee sind sie Beide, der Wachtmeister und der Jäger, aber in verschiedenem Sinne. Der Wachtmeister lobt sich die große Soldatenmaschine, in der Alles nach dem abgemessenen Tempo geht, Alles zusammenpaßt wie geleimt und gegossen, Alles in einander greift auf Wort und Wink. Was dagegen dem Jäger gefällt, ist das Soldatenreich, in dem Alle auf Kosten der Welt leben, und Jeder so ungenirt als möglich. Wie

der Wachtmeister ausruft: „Wer hat uns so zusammengeschmiedet, daß ihr uns nimmer unterschiedet? Kein anderer sonst, als der Wallenstein!“ — da erwidert der Jäger ganz verwundert: „Das fiel mir mein Lebtag' nimmer ein, daß wir so gut zusammenpassen: hab' mich immer nur gehen lassen.“ Er verträgt und versteht nun einmal die wachtmeisterliche Zügelung nicht. Ihm fehlt, was der Wachtmeister in seinem Sinn vor Allen voraus hat und in allen Stücken: das richtige Tempo und der feine Blick, der mehr versteht als Soldatenkünste, der dem Feldherrn nicht blos „wie er sich räuspert und wie er spuckt“ absieht, sondern auch die politischen Geheimnisse. Der Wachtmeister spielt auch den Politiker unter den Soldaten, natürlich mit wohlbedachter Feinheit; er läßt gelegentlich von fern merken, wie die Dinge stehen, er könnte mehr sagen, wenn er wollte, wenn er nicht aus höheren Rücksichten schweigen müßte. Seine politischen Ansichten gleichen darin seinen Verdiensten, daß sie im Stillen bleiben und nur gelegentlich dem Rekruten gegenüber zum Vorschein kommen. Wenn er vom Wallenstein wie ein Eingeweihter redet, bedeutungsvoll und etwas mystisch sagt: „Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,“ pfiffig hinzu-

fügt: „denn noch nicht aller Tage Abend ist." — so sehe ich wie im Typus unsere heutigen Politiker vor mir, die sich in der Welt immer „am Vorabend großer Ereignisse" befinden, die Weltgeheimnisse stets aus erster Hand haben, mit Herablassung Einiges davon ahnen lassen, am liebsten solche Begebenheiten, die schon in der Zeitung stehen, und überhaupt von dem ehrwürdigen Orakel der Alten sich nur darin unterscheiden, daß sie einen Fuß weniger haben. Dieser Typus ist unsterblich. So hat jeder Stand in der Welt seine Feldherrn und seine Rekruten, aber auch seine Wachtmeister, die nichts lieber haben als die Rekruten!

Ist es beim Holkischen Jäger das Soldatenglück, das ihm Alles bedeutet, so ist es beim Pappenheimer Cürassier die Soldatenehre, die sein Selbstgefühl ausmacht, die ihm lieber ist als das Glück: es ist der Soldatenstand, den er liebt um des Standes willen, ohne jede Nebenrücksicht auf Gewinn und Beute. Hier steigt das Soldatenpathos auf eine Höhe, die an das Heroische reicht:

Der Soldat muß sich können fühlen:
Wer's nicht edel und nobel treibt,
Lieber weit vom Handwerk bleibt.
Soll ich frisch um mein Leben spielen,
Muß mir noch etwas gelten mehr,
Oder ich lasse mich eben schlachten
Wie der Croat — und muß mich verachten.

Wie der Holkische Jäger hat auch er die Welt durchstreift, viel gesehen und erlebt, aber was ihn am mächtigsten angezogen, das war nicht das Soldatenglück, wo es am günstigsten scheint, sondern nur die Waffen.

Seht, ich bin weit in der Welt 'rumkommen,
Hab' Alles in Erfahrung genommen:
Hab' der hispanischen Monarchie
Gedient und der Republik Venedig
Und dem Königreich Napoli;
Aber das Glück war mir nirgends gnädig!
Hab' den Kaufmann gesehen und den Ritter
Und den Handwerksmann und den Jesuiter,
Und kein Rock hat mir unter allen,
Wie mein eisernes Wamms gefallen.

Er verachtet nicht, wie der Holkische Jäger, die übrigen Stände der Welt, er liebt nur den seinigen über Alles: er hat die echte Soldatenlaune, den reinen Soldatenhumor:

Will Einer in der Welt was erjagen,
Mag er sich rühren und mag sich plagen;

Will er zu hohen Ehren und Würden,
Bück' er sich unter die gold'nen Bürden;
Will er genießen den Vatersegen,
Kinder und Enkelein um sich pflegen,
Treib' er ein ehrlich Gewerb' in Ruh'.
Ich — ich hab' kein Gemüth dazu.
Frei will ich leben und also sterben;
Niemand berauben und Niemand beerben:
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen von meinem Thier.

Diesen Beiden, dem Jäger und dem Cürassier, von denen jeder in seiner Art ganz Soldat ist, stellen wir gegenüber die gutmüthigen Tiefenbacher mit ihrer heimlichen Neigung zum friedlichen Bürgerleben, diese Philister unter den Soldaten, denen gar nicht behaglich ist in dem wilden Kriegstreiben und unter den eisernen Röcken. Wie der Pappenheimer sagt: „Und kein Rock hat mir unter allen wie mein eisernes Wamms gefallen" — wirft der Tiefenbacher ein: „Ne, das kann ich eben nicht sagen!" Und nun die köstliche Scene, wie sich der Holkische Jäger mit dem Tiefenbacher abfindet. Die Soldaten schleppen den Bauer herbei, der sie im Spiel mit falschen Würfeln betrogen. Was man dem Unglücklichen mit Gewalt

geraubt hat, wollte er mit List wiedergewinnen: „nehmen sie uns das Unsere mit Scheffeln, müssen wir's wiederbekommen in Löffeln; schlagen sie grob mit dem Schwerte drein, so sind wir pfiffig und treiben's fein.“ An dem armen Bauer will sich das Sprüchwort bestätigen: die kleinen Diebe hängt man und die großen läßt man laufen. Da regt sich im Tiefenbacher zu Gunsten des Bauern das bürgerliche Gewissen:

Das kommt von der Desperation,
Denn seht, erst thut man sie ruiniren,
Das heißt, sie zum Stehlen selbst verführen.

„Was? Was?“ ruft der friedländische Trompeter, „Ihr red't ihm das Wort noch gar, dem Hunde, thut Euch der Teufel plagen?“ Etwas eingeschüchtert erwidert der philanthropische Tiefenbacher: „Der Bauer ist auch ein Mensch — so zu sagen.“ Da überkommt den Holkischen Jäger, diesen eingefleischten Wallensteiner, die höchste Verachtung, ihm erscheint der Arkebusier, wie dem Soldaten die Bürgerwehr:

Laß' sie gehen! sind Tiefenbacher,
Gevatter Schneider und Handschuhmacher!
Lagen in Garnison zu Brieg,
Wissen viel, was der Brauch ist im Krieg.

Der genialste Soldatenmaler kann in seinem besten Genrebilde aus dem Lagerleben nicht glücklicher sein, als Schiller in dieser keck hingeworfenen lebensvollen Scene.

In einem andern Genrebilde hat Schiller den Commandeur jener Leute gezeichnet, den alten Tiefenbach selbst; ein paar Striche nur, aber das Bild ist in allen Zügen plastisch vollendet. Es ist in den Piccolomini das Gastmahl bei Terzky, gleichsam das Gegenstück zum Lager. Statt der Soldaten zechen hier die Generale, die Häupter der Armee. Unter der Maske des glänzenden Bankets verbirgt sich der listige Plan, die Generale mit ihrem schriftlichen Wort unbedingt an Wallensteins Befehle zu fesseln. Der Wein muß dabei das Seinige thun und die Köpfe benebeln. Der Kellermeister soll das Beste aufgehen lassen. Der alte Diener des Hauses schüttelt den Kopf zu dem königlichen Aufwand. Mit dem echten Selbstgefühl eines gräflichen Kellermeisters sagt er zu Neumann:

> Der edle Wein! Wenn meine alte Herrschaft,
> Die Frau Mama das wilde Leben säh',

In ihrem Grabe kehrte sie sich um!
Ja, ja! Herr Offizier! Es geht zurück
Mit diesem edlen Haus — kein Maß noch Ziel!
Und die durchlauchtige Verschwägerung
Mit diesem Herzog bringt uns wenig Segen.

Da ruft ein Bedienter: „Burgunder für den vierten Tisch!“ Eine neue Aufregung für den Kellermeister, der im Stillen zählt: „Das ist die siebenzigste Flasche nun, Herr Lieutenant.“ Ein Wort des Bedienten erklärt die ungeheure Vertilgung: „Das macht, der der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt d'ran.“

„Das war ein königliches Mahl!“ sagt Tiefenbach zu Götz, wie sich die Gäste erheben. Es handelt sich noch um die Hauptsache, um die Unterschrift der listig veränderten Erklärung. Dem guten Tiefenbach ist bei der ganzen Scene nichts unbehaglich als das Stehen:

Vergebt, ihr Herrn, des Stehen wird mir sauer,
Das Haupt ist frisch, der Magen ist gesund,
Die Beine aber wollen nicht mehr tragen.

Man soll nicht glauben, wie Isolani, daß die Corpulenz daran Schuld ist.

Der Krieg in Pommern hat mir's zugezogen,
Da mußten wir heraus in Schnee und Eis,
Das werd' ich wohl mein Lebtag nicht verwinden.

Er ist kein Freund von vielem Lesen und Schreiben. Auch das Sprechen ist ihm unbequem. Als Terzky unter den Unterschriften ein Kreuz bemerkt, sagt Tiefenbach blos: „Das Kreuz bin ich.“ Das Weitere erklärt Isolani: „Er kann nicht schreiben, doch sein Kreuz ist gut, und wird ihm honorirt von Jud' und Christ.“ Das die Juden dieses Kreuz honoriren, giebt uns noch gelegentlich einen Fingerzeig über Tiefenbachs ökonomisches Dasein. Das ist Alles. Braucht es mehr? Es ist der alte Tiefenbach, wie er leibt und lebt. Es ist in den wenigsten Zügen ein vollständiges, unvergeßliches Gemälde.

Wie sich Tiefenbach zu den Arkebusieren, so verhält sich Isolani zu den Croaten; es ist dieselbe Soldatenart in die Potenz des Generals erhoben. Der Croatenchef ist wie seine Leute raubgierig, beutelustig, guter Compagnon bei Zechgelagen, übermüthig, biegsam und brauchbar zu jedem Geschäft, wobei für ihn etwas abfällt, er hat vor seinen Leuten nur den Rang und den Witz voraus, er ist kein so dummer Teufel wie der Croat, der das Halsband für die

blaue Mütze vertauscht, er weiß was Gold ist und sieht es lieber bei sich als bei Anderen. Die Scene ist äußerst ergötzlich, in der sich Isolani mit dem kaiserlichen Gesandten mißt, der, die Kette um den Hals, im goldbesetzten Kleide darüber klagt, daß die Armee den Kaiser arm macht. Der Croatenchef mustert mit kundigem Auge den reichen Anzug des Ministers und meint: „So arg kann's auch nicht sein. Ich sehe ja, es ist noch lang nicht alles Gold gemünzt." Der Diplomat bleibt ihm die Antwort nicht schuldig, die eben so treffend ist, als Isolani's Ausfall. „Gottlob!" erwidert Questenberg, „noch etwas Weniges hat man geflüchtet — vor den Fingern der Croaten." Uebrigens sind wir mit Isolani schon vertraut, bevor wir ihn selbst sehen und hören. Um Tiefenbach im Voraus zu charakterisiren, konnte Schiller nichts Besseres thun, als den Bedienten, der die siebenzigste Flasche für den vierten Tisch holt, rufen lassen: „Das macht, der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt d'ran." Und eben so glücklich hat er Isolani's Art im Voraus bezeichnet, wenn er im Lager die Marketenderin sagen läßt: „Der Graf Isolani, der böse Zahler, restirt mir allein noch zweihundert Thaler."

Ich will doch die Marketenderin nicht blos um der Schulden Isolani's willen erwähnt haben, sie ist eine zu wichtige Person im Lager und von dem Dichter mit der besten Laune behandelt; hat er doch mit dem Namen dieser Figur die Gustel von Blasewitz verewigt: eine Erinnerung aus den fröhlichen Tagen von Dresden und Loschwitz. Die Soldatenwirthin gehört zu den Soldaten und ist ganz auch mit ihrer Sinnesweise in das lustige und wilde Treiben des Lagers eingelebt, die Armee kann nicht ohne den Wallenstein, und die Marketenderin nicht ohne die Armee bestehen. Wenn der Feldherr den Oberbefehl verliert, Offiziere und Soldaten entlassen werden, so ist die arme Frau ruinirt. Die halbe Armee steht in ihrem Schuldbuch; schon einmal ist ihr vor Stralsund die Wirthschaft zu Grunde gegangen, jetzt ist sie in Böhmen, um alte Schulden einzukassiren, während neue gemacht werden. Die Soldaten verstehen sich besser aufs Zechen als aufs Zahlen. Während der ganzen Lagerscene, die Schiller uns vorführt, fällt es nur Einem ein, nach der Zeche zu fragen, natürlich einem „der Gevatter Schneider und Handschuhmacher", der wahrscheinlich

aus der Garnison zu Brieg diese üble Gewohnheit mitgebracht hat: es ist der Tiefenbacher, den auch die Marketenderin nicht viel höher zu schätzen scheint als seine Zeche: „Gevatterin, was hab' ich verzehrt?" „Ach, es ist nicht der Rede werth!" Ihr Soldatengeschmack ist im Kriege gebildet. Am meisten gefällt ihr der Cürassier. Wie der Tiefenbacher frägt: „Was ist's für Einer? Es ist kein Böhm'," antwortet die Marketenderin: „'s ist ein Wallon! Respect vor dem! Von des Pappenheims Cürassieren." Ein Talent muß die Marketenderin mit dem Feldherrn gemein haben: das Soldatengedächtniß! Die unsrige ist ein wahres Soldatenlexicon; sie kennt, wen sie einmal gesehen hat, behält sich die Namen und Schicksale der Leute so gut, als ihr Schuldbuch die Zechen, und ich würde mich nicht wundern, wenn ihre Einbildungskraft in beiden Fällen die Dinge etwas vergrößerte, die Soldatenstreiche so gut als die Schulden. Gleich bei ihrem ersten Auftreten giebt sie uns eine Probe von ihrem Marketendergedächtniß. Den langen Peter aus Itzehoe hat sie flüchtig gesehen damals, als er in Glückstadt die goldenen Füchse seines Vaters verspielte, und auf der Stelle erkennt sie ihn im Holkischen Jäger wieder, den sie hier in den böh-

mischen Kriegsquartieren wie von ungefähr findet. Und was hat sie selbst in der Zwischenzeit alles erlebt!

Bin hinauf bis nach Temeswar
Gekommen mit den Bagagewagen,
Als wir den Mansfelder thäten jagen.
Lag mit dem Friedländer vor Stralsund,
Ging mir dorten die Wirthschaft zu Grund.
Zog mit dem Succurs vor Mantua,
Kam wieder heraus mit dem Feria,
Und mit dem spanischen Regiment
Hab' ich einen Abstecher gemacht nach Gent.
Jetzt will ich's im böhmischen Land probiren,
Alte Schulden einkassiren. —
Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld?
Und das dort ist mein Marketenderzelt.

Man sollte doch meinen, darüber hätte sie den langen Peter aus Itzehoe vergessen können! Und das sind nicht ihre einzigen Erlebnisse. Sie hat auch nebenbei ihre weiblichen Abenteuer gehabt und weiß von einem Schottländer zu erzählen, der ihr mehr schuldig geblieben ist, als blos die Zeche.

Der Spitzbub'! Der hat mich schön betrogen.
Fort ist er! mit Allem davon gefahren,
Was ich mir thät am Leib ersparen.
Ließ mir nichts als den Schlingel da!

Das heißt, wie eine Marketenderin gesprochen, die vor den Soldaten kein Geheimniß hat. Die Ge-

schichte hat sie gewiß schon sehr oft erzählt, und immer mit denselben Worten, denn der Soldatenjunge weiß gleich, wovon die Rede ist: „Mutter! sprichst du von meinem Papa?“

Ich fürchte, wenn es mit dem Lager und der Armee zu Ende ist, wird unsere Gustel von Blasewitz nicht viel mehr mitnehmen, als was ihr der Schottländer hinterlassen.

IX.

Um das Lager Wallensteins, wie es Schiller gedichtet, für sich allein in Scene zu setzen, fand es Goethe wünschenswerth, den Umfang des Stückes zu erweitern. Das wurde die glückliche Veranlassung, der wir das ergötzlichste Product Schiller'scher Komik verdanken. Sollte das Soldatenpathos nicht weiter ausgesponnen werden, was die lebendige und schlagende Wirkung geschwächt hätte, so war das Beste, diese Wirkung durch einen dramatischen Contrast zu verstärken. Es mußte aus einer ganz andern Gegend der menschlichen Natur ein dem soldatischen ganz fremdartiges Pathos eingeführt werden, im schneidenden Gegensatze zur Sippschaft des Lagers: ein Pathos auch von der niedern Art und von rein komischer

Wirkung. Das ist der unvergleichliche Kapuziner, zu dem eine Predigt von Abraham a St. Clara die Anregung gegeben hat, nicht das Modell. Wo fände auch dieser Kapuziner sein Vorbild? Er ist in seiner Art ein vollendeter Typus, hinter dem die gewöhnliche Natur immer zurückbleibt. Aber eben den Typus dieser Menschenart hat der Dichter ganz getroffen und nur dadurch, daß er das eigenthümliche Kapuzinerpathos aufzieht und aus allen Tonarten spielen läßt. Darin liegt zugleich die unwiderstehlich komische Wirkung. Dieses Pathos hat von sich aus gar keinen Humor, es ist auch nicht zur eigentlichen Satyre angelegt, denn es ist viel zu erbost und zu unfrei, um die Macht der Satyre und des vernichtenden Spottes zu haben. Es kann nicht blitzen, sondern nur hageln und wettern. Es ist immer im Harnisch und zum Angriff gestimmt, aber was von ihm angegriffen wird, soll weniger lächerlich, als schlecht gemacht werden, und zwar grundschlecht. Dazu bedarf das Pathos der Steigerung und es befindet sich dann in der Culmination, wenn von den Leuten, gegen die es losfährt, nichts übrig bleibt, das einem guten Faden gleich sieht. Dieses Pathos hat nicht die Höhe des Zorns, sondern nur die Unmäßigkeit

des Aergers, und zwar etwas von eingeübtem, abgerichtetem Aerger, der sich auswendig gelernt hat. Darum hat auch die Kapuzinerrede immer etwas von der Lection, die sich hersagt und erst da ihre Grenze erreicht, wo ihr der Athem ausgeht. Wenn sich der boshafte Aerger Luft macht, so fängt er an zu schelten, und wenn er sich steigert, was nicht ausbleiben darf, zu schimpfen. Nun ist die menschliche Schlechtigkeit ein sehr weitläufiges Thema. Um der Sache und auch einigermaßen sich selbst genug zu thun, braucht die Kapuzinerrede einen Schwall von Worten, darunter recht handgreifliche, anpackende Ausdrücke. Das Kind muß beim Namen genannt werden, und der allerverständlichste ist der beste. Nur ist in diesem Falle das Kind nicht der einzelne Mensch in den geheimen Regungen seines Herzens, sondern der sündige Menschenhaufe, zu dem jeder gehört. Wenn man auf der Landkarte eine Menge von Orten bezeichnen will, ohne ihre eigenthümliche Lage zu kennen, so thut man gut, die ganze Hand auf die Karte zu legen. Man deckt um so mehr zu, je breiter die Hand ist. So behandelt der Kapuziner die menschliche Schlechtigkeit, mit der er gerade zu thun hat: er legt die breite Hand darauf, nimmt, so viel er

packen kann, in die geballte Faust und ertränkt die zusammengerafften Sünden ballenweise in der Fluth seiner Rede. Aber je mehr diese Fluth von Worten sich über die ganze Masse verbreitet, um so weniger hat sie der Einzelne zu fürchten; jeder behält vergnügt den Kopf über dem Wasser und sieht zu, wie der Platzregen, der gern die Sündfluth sein möchte, beim Nachbar einbricht. Und so wird die Kapuzinade in ihrer Gesammtwirkung, statt vernichtend zu sein, amüsant. Die Leute hören es gern, wenn sie haufenweise schlecht gemacht werden. Dabei sieht jeder den Andern an, keiner sich selbst. Die Kapuzinade ist auf den Haufen berechnet; eben darin liegen ihre Treffer. Wenn man auf den Leib eines Falstaff zielt, so hat man alle Wahrscheinlichkeit, nicht zu fehlen. Wenn man der ganzen Masse das Kapitel liest, so müssen derbe Wahrheiten fallen, die jeder dem Andern ins Stammbuch schreibt. Um diese Wahrheiten recht augenfällig und handgreiflich zu machen, werden sie in Schlagworte gefaßt, die Wortspiele kommen von selbst, und der gute und witzige Einfall läuft Hand in Hand mit dem schlechten und geschmacklosen. Aber der Kapuziner will der Masse zugleich imponiren, und am meisten imponirt der Masse, was sie

am wenigsten versteht und ihr doch voll ins Ohr tönt. Darum darf er nicht immer gleich verstanden werden, sondern redet aus dem Unverständlichen ins Handgreifliche, er macht seinen eigenen Dolmetscher. Da kommen denn zu rechter Zeit die lateinischen Brocken, die wie vom Himmel in die Kapuzinerrede herabfallen und sich hier gleich in irdisches Deutsch auflösen. Ein solches Pathos nun richte sich gegen die lockere Soldatenmasse, die den Sonntag in der Marketenderbude verzecht, — und Schillers Kapuziner steht leibhaftig vor uns.

„Ubi erit victoriae spes, si offenditur Deus?“ Das heißt, in gutes Lagerdeutsch übersetzt: „Wie soll man siegen, wenn man die Predigt schwänzt und die Meß', nichts thut als in den Weinhäusern liegen?“ — „Contenti estote!“ heißt für die Soldaten: „Begnügt Euch mit Eurem Kommißbrode!“

Wie der Kapuziner die furchtbare Zeit des dreißigjährigen Krieges schildert, da nimmt seine Rede auf einen Augenblick einen großen und nach dem Maße seines Pathos sogar gewaltigen Ausdruck:

Es ist eine Zeit der Thränen und Noth,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken blutig roth,
Hängt der Herrgott den Kriegsmantel 'runter.

Den Kometen steckt er wie eine Ruthe,
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt im Blute.

Und nun kommen die Schlagworte, die Gegensätze, die in lauter Wortspiele gefaßt sind. Aber die Hauptsache ist der Grund des ganzen Elends: die Gottlosigkeit der Welt, vor Allem der Soldaten! Da ist der Kapuziner in seinem wahren Elemente.

Woher kommt das? Das will ich Euch verkünden:
Das schreibt sich her von Euren Lastern und Sünden,
Von dem Gräuel und Heidenleben,
Dem sich Offizier und Soldaten ergeben.
Denn die Sünd' ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.
Auf das Unrecht, da folgt das Uebel,
Wie die Thrän' auf den herben Zwiebel;
Hinter dem U kommt gleich das W,
Das ist die Ordnung im ABC.

Und sofort sind Figuren aus der biblischen Geschichte bei der Hand, an deren Vorbilde er den Soldaten handgreiflich klar macht, wie sie nicht sind und sein sollten. Diese guten Beispiele aus der Bibel sind für den Kapuziner selbst Momente der Erholung, wo er Athem schöpft und einen Augenblick ausruht vom Aerger über die friedländische Soldateska, sie sind gleichsam die Bollwerke, hinter die er sich nach

jedem Angriffe zurückzieht, um gleich von Neuem wieder auszufallen. Hat er soeben die Gottlosigkeit der Soldaten angegriffen, so macht er seine Betrachtung hinter der biblischen Schanze:

Zu dem Prediger in der Wüsten,
Wie wir lesen im Evangelisten,
Kamen auch die Soldaten gelaufen,
Thaten Buße und ließen sich taufen,
Fragten ihn: Quid faciamus nos?
Wie machen wir's, daß wir kommen in Abrahams Schooß?
Et ait illis. Und er sagt:
Neminem concutiatis,
Wenn Ihr Niemanden schindet und plagt,
Neque calumniam faciatis,
Niemand verlästert, auf Niemand lügt,
Contenti estote, euch begnügt,
Stipendiis vestris, mit Eurer Löhnung
Und verflucht jede böse Angewöhnung.

Kaum hat er sich erbost über das Lästern und Fluchen der Soldaten, so erbaut er sich sogleich an dem biblischen Gegentheile:

Der Josua war doch auch ein Soldat,
König David erschlug den Goliath;
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie solche Fluchmäuler sind gewesen?

Läuft ihm zufällig eine biblische Figur in die Hand, die nicht zu den besten gehört, so läßt er sie gewiß nicht unbetitelt davonkommen. Wenn er z. B.

im Redefluß die Brüder Josephs erwähnt, so setzt er gleich hinzu: „seine saubern Brüder“. — Die Gegensätze und Vergleichungen, die er dabei wie aus dem Aermel schüttelt, sind auf den Haufen berechnet; sie werden oft nur durch den äußeren Wortlaut gemacht und haben, wenn man sie näher beleuchtet, weder Verstand noch Sinn. Auch diese Blendung, diese Art von grober Sophistik, darf in der Kapuzinerrede nicht fehlen. Wenn er z. B. sagt:

> Die Frau in dem Evangelium
> Fand den verlornen Groschen wieder,
> Der Saul seines Vaters Esel wieder,
> Der Joseph seine saubern Brüder;
> Aber wer bei den Soldaten sucht
> Die Furcht Gottes und die gute Zucht
> Und die Scham, der wird nicht viel finden,
> Thät er auch hundert Laternen anzünden.

so besteht hier der ganze Gegensatz darin, daß in dem einen Fall etwas Gesuchtes gefunden, in dem andern Fall etwas Gesuchtes nicht gefunden wird, und die ganze Vergleichung liegt in dem Worte: wiederfinden. Gehört die Logik zum Menschen, so gehört diese Logik zum Kapuziner!

Aber die eigentliche Zielscheibe der Rede ist der Abgott des Lagers, der Feldherr selbst, der an dem ganzen Unheil Schuld ist und schon ein Dorn im

Auge der Kirche. Hier steigt das Pathos des Kapuziners in seinem abgerichteten Aerger auf den Höhepunkt, und ein ganzes Hagelwetter von Schimpfreden stürzt herab auf das Haupt der Armee. Der Kapuziner erscheint für die ihm aufgegebene Sache als ein furchtloser Streithahn, der sich eher zerreißen, als seine Beute fahren läßt. So viel er in der Eile aufraffen kann von biblischen Figuren des schlimmsten Andenkens, die in seinen Augen lauter Ungeheuer sind, stellt er in Reih und Glied wie eine Sturmkolonne, womit er gegen den Feldherrn losfährt.

Das ist so ein Ahab und Jerobeam,
So ein Bramarbas und Eisenfresser,
So ein Teufelsbeschwörer und König Saul,
So ein Jehu und Holofern,
So ein listiger Fuchs Herodes,
So ein hochmüthiger Nebucadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer,
Läßt sich nennen den Wallenstein.
Ja freilich, er ist uns Allen ein Stein
Des Anstoßes und des Aergernisses,
Und so lange der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried' im Land.

Dabei ist es ganz charakteristisch, wie die Soldaten im Lager die Rede aufnehmen. Sie zechen fort, lassen ruhig den Kapuziner hageln und wettern, und hören behaglich zu, wie er ihnen den Text liest.

Sobald er aber die Person des Feldherrn angreift, fährt der Holkische Jäger auf:

> Herr Pfaff! uns Soldaten mag er schimpfen,
> Den Feldherrn soll er uns nicht verunglimpfen.

Die Uebrigen, der Trompeter ausgenommen, lassen sich die gute Laune nicht stören. Und die von den Schlimmen die Allerschlimmsten sind und ganz besonders den Text verdienen, denen gerade gefällt der Kapuziner am meisten. Die Croaten beschützen ihn und reden ihm gut zu, daß er im Text fortfahren möge.

> Bleib da, Pfäfflein, fürcht' dich nit,
> Sag' dein Sprüchel und theil's uns mit.

X.

Die Kapuzinerrede, so komisch sie ist, hat auch ihre ernste Bedeutung. So laut und so öffentlich würde der Haß gegen Wallenstein nicht hervortreten, wenn nicht eine gleichgestimmte Macht im Hintergrund stände, die ihn nährt, unter den Soldaten ausbreiten möchte, und den Kapuziner vorschiebt, eine Macht, die nur darauf lauert, den Helden zu verderben. Die Rede verkündet Sturm. Die Wolken sammeln sich schon über dem Haupte des Helden.

Ueberhaupt das ganze Lager, so lustig es ist, hat seine ernste und verhängnißvolle Bedeutung. Der Feldherr folgt seinem Schicksal, die Soldaten folgen ihrem Glück; sie werden dem Feldherrn nur so lange folgen, als das Glück seinem Schicksale treu bleibt:

diese Treue ist die ihrige. Wallenstein ist ein Mann des Fatums, der mit den Sternen geht; seine Soldaten sind Leute der Fortuna, die mit der Windrose segeln. Sobald das Fatum des Helden aufhört, Fortuna zu sein, ist es zu Ende mit dem Abgott der Soldaten, und das lustige Volk des Lagers wird über Nacht ein bereitwilliges und leichtes Werkzeug in der Hand seiner Feinde.

Dasselbe leichte und ergötzliche Pathos, das noch eben im Lager lustig geschwärmt und aus vollem Herzen gerufen hat: „Die Armee soll floriren und der Friedländer soll sie regieren!“ — läßt sich in Deveroux und Macdonald die Hellebarde in die Hand drücken, um das Herz des Feldherrn meuchlings zu durchbohren. Es ist dieselbe Soldatenart, die uns im Lager ergötzt hat, die jetzt Buttler mit weniger Kunst gewinnt, die furchtbare That zu vollbringen. Die beiden Hauptleute sind nicht schlimmer als die Andern. Sie sind nicht die einzigen, die zu der That sich bereit finden. Auf ihre erste Weigerung sagt Buttler: „Nun denn, so geht und schickt mir Pestaluzzen!“ und er braucht nichts weiter zu sagen, um ihrer sicher zu sein. „Nein,“ sagt Deveroux, „wenn er fallen muß, so können wir den

Preis so gut verdienen als ein Anderer." Und Macdonald: „Ja, wenn er fallen muß und soll und 'sist nicht anders, so mag ich's diesem Pestalutz nicht gönnen." Die beiden Hauptleute sind unter den Soldaten, was Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet unter den Hofleuten, Collectivmenschen ihrer Art: wie diese, so sind sie alle! Wir fühlen uns vollkommen in die Grundstimmung und das Pathos des Lagers zurückversetzt, wenn Deveroux zu Buttler sagt: „Wir sind Soldaten der Fortuna, wer das Meiste bietet, hat uns." „Ja, so ist's," bekräftigt Macdonald.

Im Anfang sind beide Soldaten noch ganz friedländisch gesinnt. Sobald aber Buttler ihnen erklärt, daß er Wallenstein verderben wolle, sind sie im Klaren und lassen sich Grund und Ursach nicht weiter kümmern. „Ja so!" sagt Deveroux. Und Macdonald: „Das ist was anderes."

Der Feldherr soll lebend oder todt gefangen werden. So lautet die kaiserliche Ordonnanz. Man verspricht dem Thäter die reichste Belohnung. Dabei hat Deveroux nur seine Bedenken wegen der Belohnung, er kennt die Wiener Art:

Es klingt ganz gut. Das Wort klingt immer gut
Von dorten her. Ja, Ja! Wir wissen schon!
So eine gold'ne Gnadenkett' etwa.
Ein krummes Roß, ein Pergament und so was.
Der Fürst zahlt besser.

„Ja," sagt Macdonald, „der ist splendid."

Nur daß sie selbst ihn tödten sollen, das entsetzt zuerst ihr Soldatengefühl. „Das dünkt mir doch zu gräßlich," meint Deverour. „Wenn's nur der Chef nicht wär', der uns so lang gecommandirt hat und Respect gefordert." Und Macdonald: „Ja, das ist wahr! Man hat auch ein Gewissen." Aber das Gewissen beschwichtigt sich bald bei dem Gedanken an Pestalutz. Es bleibt für Deverour nur ein gemüthliches Bedenken übrig, das sich aber auch nur vorübergehend regt. Den Rock, den er trägt, hat ihm der Herzog geschenkt:

Und wenn er mich nun mit der Pike sieht
Dastehn, mir auf den Rock sieht — sieh' — so — so —
Der Teufel hol' mich! ich bin keine Memme.

Zuletzt ist Beiden bei der Sache nicht wohl zu Muth. Der Respect vor dem Feldherrn, aus Ehrfurcht und Aberglauben gemischt, ist doch zu tief gewurzelt. „Es ist ein gar zu großes Haupt," sagt Macdonald, „man wird uns für zwei Bösewichter halten." Nur

Eines bringt sie mit ihrem soldatischen Ehrgefühl wieder ins Gleichgewicht: daß der Mord den Herzog vor dem Henker schützt. Jetzt erscheint ihnen die That selbst ehrenhaft:

> Komm, Macdonald! Er soll als Feldherr enden
> Und ehrlich fallen von Soldatenhänden!

Der Abgott der Soldaten wird ihr Opfer. Dieselben Soldaten, die den Feldherrn noch eben vergöttert, werden seine Mörder. Dabei hat sich nichts geändert als die Lage der Dinge. Es ist darum dramatisch ganz richtig, daß Schiller in den Mördern Wallensteins die Soldatenart mit ihrem leichten Humor aufrecht erhalten und deshalb die furchtbare Scene, die dem Morde vorangeht, komisch gefärbt hat. Sie durfte nicht anders sein. Sie ist in der Ausführung ein Meisterstück ihrer Art und zugleich das letzte Werk von Schillers komischer Plastik.

XI.

So mischen sich überhaupt in den Triebfedern der menschlichen Schicksale das Ergötzliche mit dem Furchtbaren, das Komische mit dem Tragischen. So will es die vielgestaltige Natur der Dinge und Menschen, die überall die Gegensätze lebendig in einander verschmilzt. Wenn der dramatische Dichter dieser Natur den treuen Spiegel vorhalten und sie abbilden will in ihrer ganzen Lebendigkeit, so muß er für Beides gerüstet sein und in seinem Genie die Macht des Tragischen mit der des Komischen verbinden. Die tiefere Einsicht in die menschliche Natur stellt auch die größere Forderung an den dramatischen Dichter. Unter den Alten hat Sokrates zuerst diese tiefere Einsicht in die wahre Menschennatur gewonnen und daraus, wie

es scheint, zugleich eine neue und höhere Aufgabe für den dramatischen Dichter entdeckt. Bei jenem Gastmahl, wo er der letzte Nüchterne geblieben war mit dem Agathon und dem Aristophanes, dem größten Lustspieldichter der Welt, da habe er sich in der Frühe des anbrechenden Morgens noch mit den Beiden unterredet und ihnen bewiesen, wie derselbe Dichter tragisch und komisch zugleich sein müsse. Die beiden Anderen aber hätten es zugegeben.

Er hat wie ein Seher geredet. Sein Wort ist erfüllt worden in der späten Nachwelt, am mächtigsten durch den gewaltigen Shakespeare. Ich aber wollte in diesem Vortrage gezeigt haben, daß auch der größte tragische Dichter der Deutschen in seiner Weise ein Komiker war.

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.



